

Ottmar Ette, Dieter Ingenschay,  
Friedhelm Schmidt-Welle, Fernando Valls (eds.)

## **MicroBerlín**

**De minificciones y microrrelatos**



## BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano  
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano  
Vol. 161

### Consejo editorial de la colección

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Ulrike Mühlischlegel (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica, San José)  
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)  
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Ottmar Ette, Dieter Ingenschay,  
Friedhelm Schmidt-Welle, Fernando Valls (eds.)

**MicroBerlín**  
**De minificciones y microrrelatos**

Iberoamericana • Vervuert

2015

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2015  
c/ Amor de Dios, 1  
E-28014 Madrid

© Vervuert 2015  
Elisabethenstr. 3-9  
D-60594 Frankfurt am Main

[info@ibero-americana.net](mailto:info@ibero-americana.net)  
[www.ibero-americana.net](http://www.ibero-americana.net)

ISSN 0067-8015  
ISBN 978-84-8489-929-7 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-95487-475-0 (Vervuert)  
Depósito legal: M-38881-2015

Diseño de la cubierta: Carlos Zamora  
Ilustración de la cubierta: © Rybka Slava

Esta edición contó con el apoyo del Institut für Romanistik de la Humboldt-Universität zu Berlin.



Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en España

## Índice

Prólogo	7
Hacia una semiótica de la minificción <i>Lauro Zavala</i>	11
El microrrelato como género literario <i>Fernando Valls</i>	21
Nanofilología y teoría literaria Ottmar Ette	51
De ínsulas mediterráneas y archipiélagos: el microrrelato patagónico <i>Laura Pollastri</i>	85
El canon en el microrrelato del siglo <sup>xxi</sup> <i>Basilio Pujante Cascales</i>	95
La tradición clásica en el microrrelato hispánico: la órbita homérica y otras estelas <i>Antonio Serrano Cueto</i>	109
Microrrelato y novela – convergencias y divergencias <i>Andreas Gelz</i>	127
La minificción y lo grotesco: una pareja bien avenida <i>Francisca Noguero</i>	139
Kafka y la minificción latinoamericana <i>Guillermo Siles</i>	155
Cuestionamiento de la ciencia y de la tecnología en el microrrelato español actual <i>Irene Andres-Suárez</i>	165

Elogio de lo mínimo: Pedro Guillermo Jara y el microrrelato patagónico chileno <i>Gabriela Espinosa</i>	181
Los microrrelatos de José Moreno Villa. Primeras aproximaciones <i>Darío Hernández</i>	191
La fauna de Hipólito G. Navarro <i>M<sup>a</sup> Isabel Cortijo Delgado</i>	203
La fragmentariedad tragicómica y de terror: los microrrelatos de Andrés Neuman y Patricia Esteban Erlés <i>Ángeles Encinar</i>	217
Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio <i>Julio Prieto</i>	235
Difícil diminuto: midiendo el impacto de la microficción en el contexto de una tipología general de lo micromediático <i>Rike Bolte</i>	249
Los <i>litblogs</i> de microficción: un universo rizomático en la red <i>Graciela S. Tomassini</i>	265
En torno a la minificción y las TIC <i>Azucena Franco Chávez</i>	281
Gorjear cuentos. Hacia una poética de la microficción en tuitter <i>Eliseo Carranza Guerra</i>	291
Museos de palabras, museos de miradas. Algunos microrrelatos literarios y cinematográficos en México <i>Friedhelm Schmidt-Welle</i>	301

## Prólogo

A caballo entre el estudio de la minificción y del microrrelato, y la lectura de los textos de los cultivadores del género, se han venido desarrollando los seis congresos internacionales anteriores dedicados a las formas breves. Los trabajos que se recogen en el presente volumen son fruto de una selección de las intervenciones habidas en el VII Congreso Internacional de Minificción, celebrado en noviembre del 2012 en el Instituto Ibero-Americano y en la Universidad Humboldt de Berlín, y organizado por las citadas instituciones, la Universidad de Potsdam y la española Universidad Autónoma de Barcelona. Los seis congresos anteriores tuvieron lugar en México, D.F., Salamanca, Valparaíso, Neuchâtel, Neuquén y Bogotá. Y tras el de Estados Unidos llevado a cabo en la Universidad de Kentucky en 2014, ya se anuncia el próximo: en agosto del 2016, de nuevo en el norte de la Patagonia argentina.

El simposio de Berlín se caracterizó no solo por incluir los debates teóricos y metodológicos con respecto a la posible definición del microrrelato como *cuarto género narrativo*, junto a la novela, el cuento y la novela corta o *nouvelle*, además de diversos análisis sobre el desarrollo y la historia del mismo, sino también por el intento de relacionar la minificción literaria con otras prácticas artísticas, como puedan ser las cinematográficas, considerando las nuevas posibilidades de difusión que estos textos mínimos permiten en los medios de comunicación de masas, tanto en los blogs o bitácoras, y páginas web, como en las redes sociales (Facebook o Twitter).

En los cuatro apartados de que se compone el presente volumen, los estudiosos del género se ocupan, en sustancia, de la teoría e historia del microrrelato literario; analizando los diversos mecanismos de que se vale la intertextualidad; interpretando una serie de minificciones literarias de escritores hispanoamericanos y españoles, y considerando otras formas de lo micromediático, como las ya citadas.

En la primera parte, “Teoría del género e historia del microrrelato”, los profesores Lauro Zavala, Fernando Valls, Ottmar Ette, Laura Pollastri y Basilio Pujante Cascales se dedican a estudiar, desde diferentes perspectivas filológicas y teórico-metodológicas, la definición e historiografía de los microrrelatos literarios. Por un lado, postulan enfoques teóricos para el análisis del microrrelato (desde la hermenéutica hasta la semiótica y la nanofilología), mientras que, por otro, consideran los procesos empleados en la construcción de un amplio corpus y una posible canonización del

género. Lo que parecen compartir todos ellos es que el microrrelato se ha convertido en un género literario independiente, distinto del cuento, el poema en prosa, la fábula o el aforismo, quizá sus parientes más cercanos.

En la segunda parte, titulada “Intertextualidad”, a través de los trabajos de Antonio Serrano Cueto, Andreas Gelz, Francisca Noguerol, Guillermo Siles e Irene Andres-Suárez, se lleva a cabo una interpretación de las relaciones intertextuales que se dan entre el microrrelato y otras formas literarias. Destaca la hibridación con diferentes tipos de textos, sobre todo con la fábula de la antigüedad griega, así como las convergencias y divergencias entre el microrrelato y la novela, las semejanzas con la representación de lo grotesco en otras formas literarias o las relaciones teóricas que mantienen entre sí los discursos científicos en el cuarto género, sin olvidar la recepción de Kafka en el ámbito latinoamericano.

El apartado que dedicamos al “Análisis de autores de minificciones literarias” abarca el tercer capítulo. Allí Gabriela Espinosa, Darío Hernández, María Isabel Cortijo Delgado, Ángeles Encinar y Julio Prieto analizan e interpretan textos de escritores, unos clásicos y otros actuales, como Pedro Guillermo Jara, José Moreno Villa, Hipólito G. Navarro, Andrés Neuman, Patricia Esteban Erlés y Marosa di Giorgio, respectivamente, tras considerar diversos aspectos de sus temáticas y estéticas.

Por último, en el capítulo final, Rike Bolte, Graciela Tomassini, Azucena Franco Chávez, Eliseo Carranza Guerra y Friedhelm Schmidt-Welle se ocupan del análisis de los “Nuevos medios de difusión e intermedialidad”. Destaca la aparición de aquellos autores que inician su andadura literaria en blogs, pero también en la radio, el microteatro o el cortometraje. Así, ya no es solo la revista, el libro o la antología en papel el escenario en donde se juega el partido del microrrelato, sino que es sobre todo en la red, que ha adquirido un verdadero protagonismo en su difusión.

Si pensamos en el papel que desempeña el género dentro de lo que Baudrillard denominó el *sistema literario*, el microrrelato tiene una presencia cada vez más notoria, tanto en los medios de comunicación, como en el mundo académico, donde no solo se imparten cursos, sino también se leen tesis doctorales, como las recientes de Darío Hernández y Basilio Pujante, colaboradores de este libro. Pero, en especial, durante los últimos treinta años, el microrrelato se ha convertido, a ambas orillas del Océano, en una posibilidad más, en una nueva alternativa a disposición de los escritores que cultivan la ficción narrativa. El que cada vez conozcamos mejor las formas narrativas brevísimas que se han venido practicando en otras cul-



turas y lenguas, ya sea en Centroeuropa o en Norteamérica; se publiquen artículos académicos y compilaciones como esta, dedicados al estudio del género, haya editoriales que recojan con naturalidad en sus catálogos antologías y volúmenes de microrrelatos, y sobre todo el hecho de que las piezas individuales o la construcción de libros, bien por acumulación bien como conjuntos orgánicos, resulten cada vez más sutiles y complejas, nos hace pensar que el desarrollo del género tiene todavía muchas posibilidades.

Por otra parte, si un congreso, más allá de sus resultados científicos, debe ser también una buena oportunidad para encontrarse, conversar e intercambiar publicaciones, ideas, perplejidades e inquietudes, creemos que la reunión celebrada en Berlín, donde coincidieron personas venidas de diferentes continentes, escritores y estudiosos de la materia, cumplió a la perfección con este ambicioso pero imprescindible cometido.



## Hacia una semiótica de la minificción

Lauro Zavala

*Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco*

Lo que se presenta a continuación es una propuesta para construir una semiótica paradigmática de la minificción, es decir, un modelo de análisis que permite distinguir entre un texto narrativo breve de naturaleza clásica, moderna o posmoderna, como los tres paradigmas estéticos que han sido establecidos en el contexto de la escritura contemporánea. Para lograr este objetivo es necesario empezar por señalar que un programa semiótico para el estudio de un género textual debe contener al menos tres elementos:

1. una definición genérica, que consiste en el establecimiento de los componentes estructurales de carácter invariante;
2. una cartografía de las variantes genéricas de todos los textos que comparten los mismos componentes estructurales; y
3. una genealogía ideológica que articule la ética y la estética del género estudiado.

Los componentes formales que permiten establecer la distinción entre minicuentos clásicos, microrrelatos modernos y minificciones posmodernas son: inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, personajes, género y final.

### **1. Los minicuentos clásicos: la extrema elipsis narrativa**

Los minicuentos, es decir, las minificciones de naturaleza clásica, son textos narrativos de extensión mínima que se distinguen por compartir los siguientes rasgos, similares a los del cuento clásico: inicio catafórico (que anuncia lo que será narrado); narrador omnisciente y confiable; tiempo secuencial, en orden lógico y cronológico; espacio que acompaña el sentido del personaje; lenguaje literal; personaje que efectúa una acción moral; pre-

sencia de convenciones genéricas, y final epifánico (revelación de la verdad ficcional que resuelve los enigmas narrativos, inevitable en retrospectiva).<sup>1</sup>

Todos estos rasgos suelen ser concurrentes y simultáneos, y cuando eso ocurre estamos ante un minicuento, es decir, una forma reducida del cuento clásico. Su carácter suele ser epifánico, y por eso puede ser considerado también como el final de un cuento de extensión convencional, ya sea un cuento existente en la página o implícito en el texto.

Aquí es necesario observar que, debido a su extrema brevedad, en muchos minicuentos se fusionan el inicio y el final; el espacio está implícito, y las convenciones genéricas son innecesarias. En otras palabras, cuando los minicuentos son extremadamente breves (como ocurre en los textos breves más antiguos de cualquier tradición religiosa, popular o didáctica), sus rasgos de economía extrema permiten que se los lea, en nuestros días, como textos de carácter moderno o posmoderno. Esta experiencia de lectura establece la diferencia central que tiene con los cuentos de extensión convencional.<sup>2</sup>

Los minicuentos han existido desde hace miles de años, y seguramente fueron creados mucho antes que los cuentos literarios que ahora consideramos como de extensión convencional. Muchos de los minicuentos tienen un carácter instrumental, es decir, fueron creados con una finalidad religiosa, moralizante, espiritual, sicalíptica, didáctica o terapéutica, como ocurre, respectivamente, en las parábolas bíblicas, las fábulas edificantes, los *koan* del budismo zen, los *kennigar* noruegos, las paradojas sufís, los *exempla* medievales y los mantras curativos.<sup>3</sup> En todos estos casos se trata de textos de naturaleza serial. En otras palabras, con frecuencia un minicuento forma parte de una serie narrativa en la que se repite una estructura establecida a partir del primero de la serie.

El minicuento puede ser considerado como un subgénero del cuento literario. Algunos autores, especialmente en España, pero también en América Latina, suelen denominar al minicuento como microrrelato.<sup>4</sup>

---

1 Estos rasgos formales, compartidos con el cuento clásico, ya han sido estudiados en otro lugar (Zavala 2009).

2 Sobre la naturaleza de la narrativa serial, ver Zavala (2006) y, en general, el volumen colectivo sobre la materia en la literatura latinoamericana (Brescia/Romano 2006).

3 Robert Shapard ha recordado la importancia de estos antecedentes en un artículo reciente (Shapard 2012).

4 Por ejemplo, algunos de los colaboradores del volumen colectivo coordinado por David Roas, que lleva el título de *Poéticas del microrrelato* (Roas 2010).

## 2. El microrrelato moderno: el universo de la poesía y el juego

Por su parte, las minificciones modernas son antinarrativas o ajenas a una intención narrativa dominante, si bien en cualquier material textual de carácter secuencial es imposible erradicar todo sentido narrativo. Para decirlo de manera programática, siempre se narra. Pero lo que distingue a la minificción moderna es que sus componentes textuales son opuestos a la minificción clásica, pues lo moderno se define por oposición a lo clásico, como parte de una tradición de ruptura.

Por su naturaleza alejada de la narración, aquí podríamos incluir las docenas de géneros de brevedad extrema de carácter poético que se han producido en la historia de la literatura, la lírica popular, la tradición religiosa y los juegos de palabras, tanto literarios como infantiles. Esto incluye terrenos de la escritura de carácter no necesariamente literario, como el amplio terreno de los aforismos, los ensalmos curativos, los pregones, los epitafios, la balada romántica, las adivinanzas, etc.

Todos estos tipos de microrrelato comparten con el cuento moderno o vanguardista algunos rasgos propios de la tradición de ruptura con la tradición clásica. Estos rasgos son: un inicio anafórico, es decir, que presupone que lo más importante de la historia ocurrió antes de empezar el relato (como ocurre en “El dinosaurio” de Augusto Monterroso); un narrador irónico y poco confiable, que puede llegar a tematizar su propia función narrativa;<sup>5</sup> un tiempo elíptico, es decir, utilizado de tal manera que las acciones narrativas están representadas por un sistema de implícitos; un espacio metafórico, es decir, siempre al servicio de un subtexto (el cual puede ser didáctico, poético, lúdico, religioso, etc.); un lenguaje poético o lúdico (como ocurre en el poema en prosa, en los innumerables juegos de palabras y en los juegos infantiles); personajes alegóricos, en caso de que estos personajes estén presentes en el texto; una autonomía genérica, precisamente al pertenecer a una tradición textual específica, raramente narrativa; y un final catafórico, lo cual significa, simultáneamente, que es un final narrativamente abierto, es decir inconcluso; también es un final enigmático, es decir, opuesto al final epifánico, y sobre todo, es un final que exige una relectura irónica del texto o una relectura entre líneas, considerando el contexto de la serie (textual o intertextual) a la cual pertenece el texto.

---

<sup>5</sup> El narrador poco confiable fue estudiado sistemáticamente en la tradición literaria occidental por Wayne Booth en su *Retórica de la ficción* (Booth 1978).

Aquí se puede observar que cuando no existe un protagonista en el texto, la función narrativa se ve desplazada por una función lúdica o poética. Estos textos son polisémicos y autónomos (intransitivos), con dominante poética, ensayística o narrativa, y con una tendencia a la hibridación de al menos dos de estas tres modalidades genéricas; suelen ser lúdicos y su intertextualidad es casuística (pretextual), es decir, relativa a un texto individual. Por otra parte, en esta tradición encontramos el poema en prosa, el haiku en lenguas romances, los aforismos literarios y los géneros líricos populares (bolero, tango, etc.), además del canon literario original del género (Julio Torri, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, etc.) y las novelas fragmentarias (*Pedro Páramo* es una serie minificcional). Estos textos suelen ser parte de un libro unitario.

### 3. La minificción posmoderna: hibridación, intertextualidad y metaficción

La minificción posmoderna se caracteriza porque en su interior coexisten rasgos de la tradición clásica y de la tradición moderna. Pero también puede ser considerada como resultado de la tendencia de la escritura muy breve en la que se exacerban los rasgos de la modernidad textual, por lo que podría ser considerada como una forma de minificción hipermoderna.

Para lograr esta yuxtaposición de rasgos clásicos y anticlásicos en un mismo texto, la minificción puede tener rasgos clásicos o modernos en el inicio (que puede ser catafórico o anafórico); el narrador puede ser confiable o irónico; el tiempo puede ser alternativamente secuencial y elíptico; el espacio puede ser alternativamente metonímico y metafórico; el lenguaje puede ser literal, poético o lúdico; el personaje (en caso de que exista) puede ser alegórico; y el final puede ser epifánico o abierto, y fusionarse con el inicio.

En suma, lo que distingue a la minificción (posmoderna) del minicuento (clásico) y del microrrelato (moderno) son tres rasgos específicos: (1) un espíritu lúdico, manifestado por el empleo del humor y la ironía, con frecuencia próxima a la parodia y otras formas de complicidad con el lector; (2) una muy intensa intertextualidad (más architextual que pretextual, es decir, más orientada a las reglas de género que a las alusiones a textos particulares); y (3) como un rasgo ligado a esta misma intertextualidad, una tendencia a la hibridación genérica, la autonomía del fragmento,

la serialidad y las diversas formas de metaficción, sea tematizada o no, como en el caso de la metalepsis, la puesta en abismo y otras estrategias de reflexividad textual.

El canon genológico de la minificción posmoderna incluye textos ampliamente conocidos, como “Continuidad de los parques” (Julio Cortázar, 1959) y la sección *Museo* de *El hacedor* (Jorge Luis Borges, 1960), la trilogía de la *Memoria del fuego* (Eduardo Galeano), los textos seriales de Luis Britto García, los dinocidios seriales (es decir, los textos en los que se ironiza la atención excesiva que ha recibido “El dinosaurio” de Augusto Monterroso),<sup>6</sup> etc.

#### 4. Un nuevo género literario: hibridación architextual y fragmento autónomo

La lectura del fragmento como totalidad literaria y la hibridación literaria de géneros extraliterarios son los elementos que permiten reconocer a la minificción posmoderna como un nuevo género literario. Convertir un fragmento en una totalidad autónoma puede ocurrir al construir una antología de fragmentos (*Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, 1953) o en la ejemplificación didáctica que se realiza en un curso para mostrar los rasgos formales y estructurales de una novela (o cualquier otro material literario).

La naturaleza irónica de los textos posmodernos propicia que se cumplan los dos rasgos que caracterizan a la estética posmoderna en general, que son la simultaneidad y los simulacros. En un texto posmoderno encontramos simultáneamente rasgos clásicos y modernos. Y también encontramos simulacros de la estética clásica y de la estética moderna. Esta condición es lo que permite, precisamente, que los textos clásicos o modernos puedan ser leídos como posmodernos (y que los textos posmodernos puedan ser leídos, a su vez, como clásicos o modernos), confirmando la te-

---

<sup>6</sup> La tradición lúdica que consiste en escribir minificciones en las que se ironice la atención que ha recibido “El dinosaurio” de Augusto Monterroso ha dado lugar a una compilación de estos textos, en lo que se llamó *El dinosaurio anotado. Edición crítica de El dinosaurio de Augusto Monterroso* (Zavala 2002), y que ha dado lugar a una versión aún más abundante que la anterior, con numerosos ensayos, estudios académicos y otros materiales acerca de “El dinosaurio” (Zavala, en prensa).

sis extrema de la estética de la recepción, que sostiene que no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos.

El rasgo más notable de la hibridación architextual posmoderna es lo que permite reconocer su especificidad en el contexto contemporáneo, pues se trata de la hibridación de un material literario con algún género extraliterario. Este último puede ser un instructivo, una conversación, una confesión, la lista del mercado, un prólogo, una bitácora de viaje, un horario de trenes, la tabla periódica, y así sucesivamente, de manera interminable.<sup>7</sup> Tal vez el antecedente más conocido de esta tendencia se encuentra en la sección de “Instrucciones” contenida en *Historias de cronopios y de famas* (1962), de Julio Cortázar, si bien ya se encontraba algo similar en textos de carácter filosófico en otras lenguas. Un ejemplo menos conocido de estos materiales son los *Denkbilder* del filósofo alemán Walter Benjamin, en los que se fusiona la reflexión filosófica con el diario de viaje (género continuado hoy en día por el filósofo francés Alain de Botton). Mientras en Benjamin encontramos reflexiones ligadas a la experiencia del *flâneur* urbano, en cambio en los filósofos contemporáneos encontramos una reflexión sobre las paradojas de pasar de un aeropuerto a otro sin solución de continuidad.

## 5. Más allá de la minificción literaria

La distinción paradigmática que aquí se propone (entre minicuento clásico, microrrelato moderno y minificción posmoderna) ha sido formulada en distintas ocasiones, a partir del Prólogo a la antología *Relatos vertiginosos*, en el año 2000. A partir de esta distinción paradigmática (es decir, la distinción entre los paradigmas de la textualidad clásica, moderna y posmoderna) es posible reconocer varias consecuencias generales para una teoría de la narrativa breve en general.

Por una parte, algunos de los rasgos señalados para la minificción clásica, moderna y posmoderna son similares a los que se encuentran en otros géneros aparentemente próximos, en particular el cuento. Como ha sido señalado en otro lugar, el cuento clásico es epifánico, y el cuento moderno es antinarrativo y con final abierto, mientras que el cuento posmoderno es genológicamente híbrido, irónico y lúdico. Sin embargo, en el cuento

7 En un trabajo anterior propuse una tipología de al menos 50 subgéneros de la minificción (Zavala 2004).



hay una tendencia a centrar el texto en el personaje y su posible evolución moral, mientras que en la minificción el centro del texto se desplaza al lenguaje, las convenciones genéricas y los elementos intertextuales que exceden al texto y le dan sentido.

Por otra parte, estos rasgos estructurales se encuentran en otras formas de narrativa extremadamente breve, como es el caso de la minificción gráfica y la minificción audiovisual. Es decir, respectivamente, las tiras de la historieta y las formas de nanometraje y cineminuto.

## 6. Minificción gráfica y cinematográfica

Aquí conviene detenerse un momento para señalar la existencia de al menos una docena de géneros de la minificción audiovisual, como los spots comerciales, políticos, deportivos o de interés social, los tráilers cinematográficos, las secuencias de créditos, las secuencias autónomas, las secuencias coreográficas, los videoclips musicales, los epígrafes audiovisuales (que preceden algunos largometrajes), las animaciones experimentales, las cápsulas de carácter poético, biográfico, didáctico, informativo, promocional, humorístico o epifánico, los *spin-offs* derivados de las series de televisión (colgados en el correspondiente sitio en la red), los cineminutos estudiantiles y las formas de celu-cine (cineminutos elaborados con teléfono celular), que desde hace varios años cuentan con sus propios festivales internacionales y su difusión en las redes sociales.

La minificción gráfica cabe en el espacio de una página, y el nanometraje suele ser más breve que el cineminuto. Ambos comparten rasgos paradigmáticos. Al ser materiales de carácter clásico, tienen un inicio que pasa de PG (plano general) a PP (primer plano), secuencia hipotáctica, dominante narrativa, intertexto facultativo (es decir, que depende de la enciclopedia del lector) y final epifánico. Cuando la minificción gráfica o el nanometraje son modernos, el inicio es de PP a PP, la secuencia es paratáctica, la dominante puede ser poética, narrativa o argumentativa, y el final es abierto.

La minificción gráfica o cinematográfica posmoderna puede adoptar cualquiera de estos rasgos, pero tiene hibridación extra-artística o es resultado de una edición que autonomiza el fragmento (por ejemplo, cuando éste proviene de una novela gráfica o de un largometraje). Esta edición autonomiza el fragmento al generar nuevos *framings* y co-textos de lectura

que lo resemantizan (como al poner secuencias o spots al servicio de la didáctica y el análisis textual).

Algunos ejemplos de minificción gráfica posmoderna se pueden encontrar en los materiales elaborados por los dibujantes estadounidenses después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001.<sup>8</sup> Y ejemplos de nanometraje posmoderno se encuentran en las series de publicidad de productos deportivos que se distribuyen viralmente en la red durante los Juegos Olímpicos y los Mundiales de Fútbol, en los que se condensa en pocos segundos el estilo de juego o la carrera de un deportista. Se trata de materiales seriales contruidos a partir de un sistema de implícitos y una tendencia a la saturación intertextual.

## 7. Ética y estética de la minificción

Como puede verse, en cada tipo de texto (clásico, moderno o posmoderno) está en juego un concepto de la verdad ficcional que contiene la ficción literaria, sonora, gráfica o cinematográfica. Estas concepciones de la verdad ficcional corresponden, respectivamente, a los tipos de laberintos que estudia Umberto Eco en su trabajo sobre la materia (Eco 1985), donde distingue entre laberintos micénicos o circulares (que aceptan una única verdad y tienen una única salida, de tal manera que su estructura contiene la solución al enigma); laberintos arbóreos o ramificados, donde coexisten varias posibles verdades o soluciones al enigma planteado, y los laberintos reticulares o rizomáticos, que contienen ambos tipos de laberintos de manera simultánea, y cuya solución depende de la interpretación o recorrido elaborado por cada usuario particular.

Una vez establecido el horizonte más amplio de las diferencias paradigmáticas, conviene señalar la relación entre el perfil de cada uno de estos paradigmas estéticos y su correspondencia en el campo de la ética, pues ambos terrenos están siempre en diálogo permanente. Esta relación se podría formular como sigue, articulando los rasgos estéticos con el correspondiente universo ético:

---

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, los 2 volúmenes colectivos 9-11. *Artists Respond* (Hvam/ Stella 2002).

En el caso de la minificción clásica, a una estética de la narración secuencial, el lenguaje literal y la revelación epifánica corresponde una ética de la verdad, la integridad y la consistencia.

En el caso del microrrelato moderno, a una estética de la elipsis, la metonimia y la analogía corresponde una ética de la indeterminación, la recreación y la multiplicación de las verdades posibles.

Y en el caso de la minificción posmoderna, a una estética de la ambigüedad semántica, la ironía intertextual y la hibridación genérica corresponde una ética del juego, la paradoja y la conjetura.

La naturaleza estética de la minificción está definida por los rasgos formales del texto, mientras que el terreno de la ética está definido por la experiencia del lector o espectador. En esta interacción se negocia la producción de sentido en cada lectura particular. El sentido último de cada lectura minificcional está sujeto al contexto de interpretación en el que se pone en juego la enciclopedia del lector y sus competencias de lectura.

*Sic transit gloria micro-mundi.*

## Bibliografía

- ARREOLA, Juan José (1995 [1959]): "Bestiario". En: *Obras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 349-375.
- BENJAMIN, Walter (2011 [1927]): *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Traducción de Susana Mayer. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- BOOTH, Wayne (1978 [1961]): *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch.
- BORGES, Jorge Luis (1960): *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_/Bioy Casares, Adolfo (eds.) (1997 [1953]): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.
- BRESCIA, Pablo/ROMANO, Evelia (coords.) (2006): *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura.
- CORTÁZAR, Julio (1999 [1962]): "Manual de instrucciones". En: *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Santillana, pp. 9-28.
- \_\_\_\_\_. (2010 [1959]): "Continuidad de los parques". En: *Final de juego*. Incluido en: *Cuentos completos*. Vol. 1. México, D.F.: Alfaguara, pp. 291-292.
- ECO, Umberto (1988 [1985]): "El Antiporfirio". En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, pp. 358-387.
- GALEANO, Eduardo (1983-1986): *Memoria del fuego*. México, D.F.: Siglo XXI. 3 vols.
- HVAM, Jason/STELLA, Amy (eds.) (2002): *9-11. Artists Respond*. New York: Dark Horse.

- MONTERROSO, Augusto (1959): "El dinosaurio". En: *Obras completas (y otros cuentos)*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 67-69.
- ROAS, David (comp.) (2010): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- RULFO, Juan (1992 [1955]): "Pedro Páramo". En: *Obras*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 147-254.
- SHAPARD, Robert (2012): "The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction". En: *World Literature Today*, September 2012. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma, pp. 46-50. <<http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard>> (09.06.2015).
- TORRI, Julio (2011 [1917]): *Ensayos y poemas*. En: *Obra completa*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 98-128.
- ZAVALA, Lauro (2000): "Prólogo". En: Zavala, Lauro (comp.): *Relatos vertiginosos*. México, D.F.: Alfaguara, pp. 13-19.
- \_\_\_\_ (comp.) (2002): *El dinosaurio anotado. Edición crítica de El dinosaurio de Augusto Monterroso*. México, D.F.: Alfaguara/Universidad Autónoma Metropolitana.
- \_\_\_\_ (2004): "Las fronteras de la minificción". En: Noguero Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 87-92.
- \_\_\_\_ (2006): "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve". En: Brescia, Pablo/Romano, Evelia (coords.): *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, pp. 115-140.
- \_\_\_\_ (2009): "El cuento clásico, el moderno y el posmoderno". En: *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México, D.F.: Trillas, pp. 19-30.
- \_\_\_\_ (en prensa) (ed.): *Variaciones sobre El dinosaurio (con autorización de Augusto Monterroso)*. Granada: Cuadernos del Vigía.

## El microrrelato como género literario

Fernando Valls

*Universidad Autónoma de Barcelona*

Todas las concepciones novedosas no son sino  
combinaciones inusuales.

E. A. Poe

Yo siempre estoy mirando afuera, tratando de ver  
hacia adentro.

Robert Frank, fotógrafo

Cuando compongas un tema que no pertenece a  
ningún palo, invéntatelo.

Enrique Morente, cantaor flamenco

Si ustedes acostumbran a leer entrevistas con escritores y, además, son tan amables de echarle un vistazo a la bibliografía con la que concluye este trabajo, quizá lleguen a la conclusión de que los géneros literarios, su papel en la historia y las notables transformaciones que han venido experimentando, no han dejado nunca de interesarles ni a los estudiosos ni a los autores de ficción. Al menos, durante los dos últimos siglos, pero en especial desde los años cincuenta del pasado, a raíz de los trabajos de Mijaíl Bajtin y Käte Hamburger. Podría incluso afirma

se que no existe un solo escritor notable que no se haya planteado, bien en sus obras de ficción bien en sus ensayos, la relación que mantiene con los géneros literarios, a menudo incómoda y problemática. Así, Juan Ramón Jiménez, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Witold Gombrowicz, Julio Cortázar, Leonardo Sciascia, Augusto Monterroso y José Ángel Valente, pero también Luis Goytisolo, José María Merino, Ricardo Piglia, Javier Marías o Enrique Vila-Matas, por poner unos cuantos ejemplos de autores muy diferentes, clásicos contemporáneos o en el camino de serlo. La transgresión de los géneros tradicionales resulta cada vez más frecuente, e incluso —como recuerda Combe (1992: 149-151)— algunos escritores actuales la han convertido en un principio poético al aspirar deliberadamente a la singularidad, en un sostenido empeño por agrandar los corsés genéricos.

Los historiadores del microrrelato, materia en la que vamos a centrarnos en este artículo, vienen discutiendo sobre dos cuestiones que no acaban

de resolverse, antes bien, sino que cada vez aparecen más enmarañadas, a saber: la denominación de los textos narrativos brevísimos y su posible independencia genérica. En esta ocasión desearía aportar mis reflexiones sobre el segundo asunto, mientras que en un próximo trabajo espero poder centrarme en el primer aspecto, en su problemática denominación, explicando por qué me decanto por el nombre de *microrrelato* (lo prefiero a *minicuento* o *microcuento*, que serían sus sinónimos) y por qué no considero adecuados los términos de *minificción* o *microficción*, *hiperbrevés* y otros que vienen utilizándose en relación con esta modalidad narrativa en mayor o menor medida, e incluso en calidad de sinónimos de microrrelato. Dicha cuestión no me parece en absoluto baladí, tal y como han apuntado algunos estudiosos (Ródenas de Moya 2008a: 77; Encinar/Valcárcel 2011: 11). Sí, en cambio, me siento más próximo a los planteamientos nominalistas de Jean-Marie Schaeffer (“La identidad de un género es básicamente la de un término general idéntico aplicado a un cierto número de textos”; 2006: 45) o Juan Antonio González Iglesias (1999: 213-222).

Ni los historiadores de la literatura, ni mucho menos aún los escritores parecen creer apenas en los géneros literarios, en aras de una hibridez y una constante permeabilidad, revistiéndose con ello de una imagen de rabiosamente modernos, aunque se trate de una idea añeja, pues se remonta a los románticos, con Baudelaire, aparte de referirse a la configuración habitual de un buen número de textos significativos.<sup>1</sup> Hoy, los géneros, en la práctica literaria, no suelen presentarse en estado puro ni con una configuración cerrada, al tiempo que todos ellos se muestran porosos y tienden a fagocitar a los demás e incluso a alimentarse de otras artes. Estas peculiaridades se dan en el microrrelato, al compartir características con una serie de formas afines, jugar con los paratextos y la intertextualidad, dialogar con imágenes (así ocurre, por ejemplo, en la obra de Javier Tomeo o José María Merino), y poder formar parte de series (Ana María Shua, Lilian Elphick, David Lagmanovich, Merino, Raúl Brasca o Fernando Iwasaki;

<sup>1</sup> Y, sin embargo, siempre existen excepciones significativas, tales como el pintor Joan-Pera Viladecans, quien con motivo de la exposición en Barcelona de una serie de obras sobre los géneros literarios, se preguntaba: “¿dónde nacen los géneros literarios? ¿en qué lugar del cerebro se originan las percepciones sensoriales?, tales como iconografías que nos hacen pensar en las novelas de Thomas Mann o del primer Steinbeck. Pretendo lanzar unas pistas y que el espectador acabe las obras de acuerdo con su canon cultural y su sensibilidad, no quiero una obra cerrada en sí misma sino sugerir” (Ayén 2011); y el científico vienés Carl Djerassi, inventor de la píldora anticonceptiva, quien con casi noventa años escribe teatro para divulgar la ciencia, apunta: “he inventado un género propio, ‘la ciencia en la ficción, que no es lo mismo que ciencia ficción’” (Linera 2013).

en cambio, Luisa Valenzuela dice apreciarlas, pero reconoce que no sabría sostenerlas) (Andres-Suárez/Rivas 2008: 595), articularse en forma de libro, y como mera acumulación de piezas independientes. Se ha repetido hasta la saciedad que la configuración de los géneros solo podrá entenderse a lo largo de la historia, puesto que no han dejado de transformarse y evolucionar. Pero ni es nueva dicha aspiración de trascender los géneros, ni tampoco la conciencia de tal mezcla, pues se remonta por lo menos al siglo XVIII, cuando empieza a ponerse en cuestión la retórica clásica y la supuesta clasificación aristotélica en tres partes (épica, lírica y dramática) que, como ha mostrado Genette, no aparece en la *Poética* del autor griego. Lessing llamó la atención de sus contemporáneos sobre estas circunstancias a comienzos de la segunda mitad del Siglo de las Luces, antes incluso de que el Romanticismo apostara a favor de la mezcolanza o el rechazo de los géneros, con los románticos de Jena, el grupo de la revista *Athenaeum* (los Schlegel, Novalis y Schelling), a la cabeza, quienes abogaron por la *literatura*; o como hiciera Víctor Hugo, en 1826, en el prólogo a sus *Odas y baladas*, y un año después en el prefacio a *Cromwell*. Unas pocas décadas después, Baudelaire se decantaba por la mixtura de la poesía y la prosa, a favor de las *correspondencias*, mientras que los simbolistas, a finales de siglo, aspiraban a alcanzar la *obra maestra*, el *Libro* que transgrediera y resumiera los géneros clásicos en una única obra, la *obra de arte total*, síntesis de las disciplinas artísticas, tal y como la concibiera Wagner en *El anillo del Nibelungo*, o Mallarmé trataba de *convertir* el poema en novela y la novela en poesía. Por no hablar de la jerarquía de los géneros, algo que también se daba en las artes, pues Miguel Ángel creía en la superioridad de la escultura sobre la pintura, algo que no compartía Leonardo da Vinci. Croce, por su parte, también se mostró contrario a supeditar la individualidad artística a los formatos cerrados neoclásicos. A partir de los años veinte del pasado siglo, los formalistas rusos, sobre todo Shklovski, Tomachesky y Tinianov, prestaron una atención continua a los géneros literarios, basándose en su historicidad y constante evolución, aunque sus trabajos no fueran conocidos por el resto del mundo hasta los años sesenta (García Berrio 1973; Rodríguez Pequeño 1991). Los vanguardistas, a su vez, intentaron transformar la poesía en un género superior que englobara a todos los demás. Mientras que los surrealistas no solo descreyeron de los géneros, sino que ni siquiera confiaron en la literatura; incluso en 1929 Breton, en el prólogo a la reimpresión del *Manifiesto del surrealismo*, afirmaba tajante

que únicamente existían dos géneros: la poesía y el panfleto; otra manera de pulverizar los formatos puros, si es que por entonces resultaba necesario.

En las décadas siguientes se alternaron las reivindicaciones y las críticas. Entre los defensores de los géneros habría que señalar a Jean Paulham (*Les Fleurs de Tarbes*, 1941) y a los miembros de la *Nouvelle Rethorique*; por el contrario, entre los nuevos detractores quizás el más conspicuo fuera Maurice Blanchot (*Le Livre à venir*, 1959), junto con los cultivadores del *nouveau roman* (fascinados, en cambio, por géneros considerados entonces populares, como la novela policiaca y la de espías), los *telquelianos* (aunque Philippe Sollers acabaría escribiendo novelas, si damos crédito a los paratextos de algunos libros suyos posteriores) y los escritores posmodernos (García Berrio/Huerta Calvo 2006: 120 y 129; y las síntesis de Combe 1992; Macé 2004; y Viñas Piquer 2012). Muchos de ellos empezarían a hablar por aquel entonces de textos, discursos, libros, escritores (en vez de autores), productores e inventores, marbete este último aplicado a obras plurigenéricas y difícilmente clasificables, si nos atenemos a las categorías tradicionales, de Henri Michaux, Francis Ponge o Edmond Jabès (*Le Livre des questions*, 1963). En fin, del rigor de estas ideas apenas nada ha perdurado, aunque abrieron nuevos caminos para la reflexión y pusieron en guardia una sensibilidad más afilada, obligándonos a replantear el sentido de conceptos poco operativos en la actualidad, desde la transformación radical que sufriera la ficción a partir del primer Romanticismo.

No menos significativa resulta la aparición, durante la década de los cincuenta del siglo pasado, de los trabajos de Bajtin y Hamburger, como hemos apuntado, y luego, a partir de los años sesenta y hasta el presente con continuidad, de los estudios de los formalistas rusos, difundidos por Todorov en una antología de 1965, con Jauss, Stempel, el neoaristotélico Genette, Todorov, Fowler o Shaeffer y, entre nosotros, Lázaro Carreter, Claudio Guillén, Pozuelo Yvancos y Fernando Cabo Aseguinolaza; o los útiles trabajos panorámicos de Combe, García Berrio y Huerta Calvo, Spang, Stalloni, Macé, Rodríguez Pequeño y Viñas Piquer. El caso es que las añejas categorías aristotélicas siguen vigentes dentro del sistema literario, aunque la épica aparezca hoy encarnada –tal y como anunciaron Hegel y Lukács– en la narrativa y, en menor medida, en cierta poesía (Saint-John Perse o Derek Walcott). Perviven igualmente la lírica y el teatro, a los que habría que añadir sin falta el ensayo. Y estos son, en esencia, los marbetes que suelen barajarse en un sistema literario cada vez más complejo, con sus correspondientes desgloses (así, por ejemplo, en narrativa: novela, novela



corta, cuento y ahora también microrrelato). Sin ignorar que ya no resultan infrecuentes las obras literarias, junto a otras que no lo son siempre, de difícil acomodo dentro de estos rígidos conceptos, porque la ambición y la curiosidad de los autores han encontrado un inmenso territorio por explorar en el diálogo con otras artes y géneros; en la insatisfacción y la transgresión en suma.

Por tanto, y pese a todas estas prevenciones de sobra conocidas, seguimos pensando que acaso inconscientemente los escritores necesiten partir de formatos reconocidos y de tradiciones formalizadas a lo largo del tiempo para disolver los géneros, así como el pintor abstracto suele iniciarse en el conocimiento y la práctica del arte figurativo, de modo que no se limiten al cultivo de la poesía, la novela, el teatro y el cuento, sino también al de variantes singulares como la novela lírica, e incluso de una narrativa que se vale de imágenes, desde Jardiel Poncela hasta Sebald o Javier Marías. De hecho, cada vez resultan más habituales los textos de complicada adscripción, o con una firme tendencia a alejarse de los formatos reconocibles, quizá porque existen autores que parten ya de tradiciones heterodoxas, tras haber apostado abiertamente por la ruptura. En suma, no hay razón alguna para entender los géneros como cárceles, puesto que el papel que desempeñan con más frecuencia es el de punto de partida.

Andrés Neuman, cultivador de casi todas las modalidades en prosa y poesía, del aforismo a la novela, ha afirmado al respecto que en lugar de géneros, existen hoy *procedimientos* o recursos, a la manera de los formalistas rusos, cuya utilización hace que el texto se decante hacia una forma literaria u otra. Así, el uso del monólogo no tiene las mismas consecuencias que el empleo del diálogo, la digresión se opone a la síntesis, o el desarrollo detallado a la elipsis. Sin estar en absoluto en desacuerdo con Neuman, quizá la práctica de los autores actuales se base más en la combinación de ambos: de género y procedimiento.

En su versión tradicional, actualizada, creo que los géneros resultan útiles tanto al escritor como al lector, y conservan una gran presencia en el sistema literario: en particular, en la enseñanza, el mundo editorial, los premios, las bibliotecas y librerías, aparte de en los medios de comunicación o en las etiquetas que definen las entradas de un blog. A menudo, el escritor —ya lo hemos apuntado— parte de géneros codificados, aunque los más inquietos y menos contentadizos intenten transgredirlos, encontrar alguna rendija que los modifique o innove. De forma paralela, el lector, el crítico

y el historiador de la literatura analizan y valoran la pertinencia y el sentido de dichas variaciones.

Hasta no hace muchos años buena parte de los estudiosos del microrrelato ha venido considerando que se trataba de un género distinto del cuento, cuyas características (narratividad, concisión, intensidad y brevedad) no diferían en esencia de las del relato, algo que defendió Antonio Planells y después, en el congreso de Neuchâtel celebrado en el 2006, pusieron de manifiesto con razones fundadas aunque parciales, Domingo Ródenas de Moya y David Roas. Entonces se centraron únicamente en los rasgos discursivos, olvidando el papel que el microrrelato desempeña dentro del sistema literario, lo que Bourdieu (2011) denominó campo cultural o reglas del arte, así como la actitud del escritor y del lector, la concepción del texto y, en definitiva, su recepción (Guillén 1985).<sup>2</sup>

Sin ánimo de remontarnos a los orígenes, sí debemos volver a preguntarnos de dónde surgen los géneros; cuándo aparece uno nuevo y qué condiciones es preciso que se den para que ello ocurra. Todorov (1988: 34) ha apuntado que ello es resultado de la transformación de uno o varios géneros ya establecidos. Pero, sobre todo, empieza a brotar otro género cuando el escritor siente que una manera distinta de expresión no tiene cabida en los formatos conocidos, y precisa de una dimensión diferente para contar lo que desea; o esa nueva forma se mantiene a lo largo del tiempo gestándose una cierta tradición (¡Y, ojo, no concibo la tradición como un mero tradicionalismo!), con sus piezas y libros relevantes, su historia, antologías y reconocimiento dentro del sistema literario, esto es, en el marco de la historia literaria, la enseñanza y los medios de comunicación. En suma, esa nueva forma cuaja cuando puede ser reconocida por los lectores y distinguida de otros géneros existentes.

Si pensamos, en el mismo sentido, en otras artes contemporáneas, por ejemplo, en el flamenco, con motivo del reciente fallecimiento de Paco de Lucía, el guitarrista Gerardo Núñez, que tocó con él, ha afirmado que nos “abrió la puerta de una casa cerrada”. Se ha recordado, además, que

---

2 Por otra parte, si Roas considera el microrrelato un subgénero del cuento, puesto que afirma no encontrar diferencias esenciales entre ambos, sorprende que no incluyera ninguna de estas piezas narrativas brevísimas en su antología a pesar de que en el prólogo se ocupaban del microrrelato. ¿Acaso no encontraron en todo el siglo xx un microrrelato fantástico español digno de ser incluido en su antología, de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Luis Buñuel, Lorca, Tomás Borrás, Ana María Matute, Antonio Fernández Molina, Rafael Pérez Estrada, Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino, Julia Otxoa, Ángel Zapata, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Hipólito G. Navarro, Rubén Abella o Manuel Moyano? (Casas/Roas 2008: 43 y 44).

entre 1969 y 1979 (*Fuente y caudal* data de 1973), formando dúo con Camarón, realizaron nueve discos que hoy sabemos fundamentales, en los que mezclaban nuevas variantes de tangos, bulerías, fandangos y rumbas (como la célebre “Entre dos aguas”), junto a géneros inventados como la bambera (se trataba de aflamencar las bambas o mecederos que se cantaban al ritmo del bamboleo del columpio). La cantaora Carmen Linares, por su parte, lo recordaba demediado entre el apego a la tradición (la del Niño Ricardo y Sabicas), que el corazón le pedía, y el gusto por la innovación que le exigía la cabeza, sin olvidar la técnica, pero dejándose llevar por el duende. Continuó su trayectoria solo, con su sexteto, con el que tocó a lo largo de dos décadas, logrando consolidar a lo largo del mundo un flamenco mestizo, añadiendo un nuevo instrumento: el cajón peruano. Pues, como afirma el músico y productor Javier Limón: “casi todos los elementos que definen el género [el flamenco] desde un punto de vista contemporáneo, desde los coros hasta el cajón, o ciertos toques y modos de hacer, se los debemos a él” (Mora et al. 2014).

Pero volvamos a la literatura. Acaso lo que hoy conocemos como microrrelato surja y se consolide porque ni el poema en prosa, ni el cuento, ni tampoco el artículo o el aforismo, por sus peculiaridades retóricas, permitían mostrar con determinada intensidad o énfasis ciertas historias narrativas, ciertas conductas, sentimientos o estados de ánimo. Ello nos lleva a preguntarnos qué decide primero el escritor: el contenido o la forma, cuanto va a contar o el género del que va a servirse. Semejante cuestión, ¿acaso puede plantearse simultáneamente? La respuesta sólo la poseen, en efecto, los escritores, y no siempre será la misma. Con todo, podría afirmarse, remedando a Claudio Guillén (1985: 166, 167), que durante mucho tiempo el microrrelato ha sido una *forma* en busca de género.

En consecuencia, el microrrelato podría ser producto de la tensión entre la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra. De lo que se trata, pues, es de escribir desde la asunción de su forma concreta y alusiva, sobre la base de la elipsis, uno de sus rasgos fundamentales, con el fin de que el relato alcance la mayor connotación posible. Pero para contar estas otras historias que no podrían narrarse desde géneros afines, se precisa un *tempo* y un fraseo distintos, y la exigencia de componer de forma sucinta. Ródenas de Moya ha recordado que es necesario mantener el caudal semántico reduciendo la fisicidad del texto. O quizás afinando un poco más, para escribir microrrelatos sea preciso mantener la unidad de impresión, de efecto, pero

también su perdurabilidad en la memoria, que resulte memorable –Poe, sin embargo, negaba que ello pudiera conseguirse en textos brevísimos–, aun abreviando las dimensiones del texto, de ahí que la concisión y la elipsis resulten fundamentales (Andres-Suárez/Rivas 2008).<sup>3</sup>

Al respecto, Javier Marías ha vuelto a recordarnos que el cuento pertenece a una tradición narrativa distinta de la propia de la novela, como antes habían apuntado Poe y Cortázar, ya que no solo se diferencia de ella por su extensión, sino que también exige una *intensidad continua* que no precisa la narrativa más extensa al permitir altibajos, formando parte estos de su respiración natural (Valls 2014a). Siguiendo este mismo razonamiento, podría afirmarse que el microrrelato participa de esa *intensidad* aunque no sea *continua* debido a la brevedad del género, ya que necesita concentrarse en un espacio narrativo mucho menor. Y así podríamos seguir comparando ambos géneros, cuento y microrrelato, estableciendo semejanzas y diferencias. Por ejemplo, en el microrrelato, a diferencia del cuento, tanto el principio como el final, e incluso la situación intermedia, apenas cuentan con una entidad diferenciada, pues tienden a confundirse en un único desarrollo que a veces sólo se reconoce en el desenlace. Por su parte, el corpus narrativo del cuento se alimenta en buena medida de la vida, nos presenta un fragmento de la existencia; mientras que en el microrrelato, como en el aforismo o el poema, ese fragmento se reduce a una revelación o epifanía que a menudo se nutre de la cita o la referencia intertextual, así como del recuerdo, homenaje o parodia de la cultura, de la literatura, ocupando buena parte de la narración. La frecuente intertextualidad es una de las maneras que tiene el microrrelato de dialogar con la tradición: la *Biblia*, Chuang Tzu, *Las mil y una noches*, *El Quijote* y las obras de Shakespeare, Kafka o Monterroso, por solo citar los más recurrentes. Y como sucede en una cierta tradición poética, el microrrelato aspira a conmover al lector, valiéndose de una exactitud y una concisión mayor que la que precisa el cuento. No debería olvidarse, sin embargo, lo ha recordado Ricardo Piglia (s.f.), que “los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto”; por consiguiente, habría que estudiar cómo

3 Poe nos advierte de que “la excesiva brevedad degenera en un estilo epigramático. Un poema *mu*y breve puede producir de vez en cuando un efecto brillante o vívido, pero nunca profundo o perdurable. Tiene que darse una presión firme y constante, como la de un sello sobre la cera”; “hay un límite definido, en cuanto a extensión, que ninguna obra literaria debe sobrepasar: el de poder leerse de una sola sentada”; y “la brevedad debe estar en proporción directa con la intensidad del efecto deseado” (Marí 2012: 27, 149 y 62, respectivamente).

surge y se desarrolla este fenómeno en México, Argentina, Chile o España, por solo citar unos pocos países en los que el microrrelato se ha cultivado por extenso.

Su posible agrupación junto a otros géneros afines, su estudio y comparación, debería abordarse teniendo en cuenta los componentes literarios, narrativos, y no tanto su brevedad. Si bien es cierto que podría resultar muy provechoso su cotejo con otras formas artísticas de naturaleza breve, y no solo con las literarias y minifccionales, como predica Lauro Zavala. Así dispondríamos de una triple perspectiva: literaria, narrativa, en concreto y –digamos– artística. Considero, no obstante, que como mejor se entiende el microrrelato es dentro de la historia de la literatura, de la evolución experimentada por la prosa narrativa. Ortega y Gasset, en una célebre sentencia, recordó que la cultura no tiene naturaleza sino historia. Y que es por su concisión e intensidad, y no por la brevedad, al fin y al cabo un rasgo consecuencia de los anteriores, por lo que los géneros más cercanos son el poema en prosa, el cuento, el aforismo y la poesía, pues tendemos a pensar que los orígenes del microrrelato, situados entre el Romanticismo y el Modernismo, a lo largo de todo el siglo XIX, proceden primero de haberle insuflado narratividad al poema en prosa y de la progresiva reducción del cuento mediante mecanismos retóricos que estudiosos como Lagmanovich, Andres-Suárez, Gómez Trueba, López Molina y Ródenas de Moya, han explicado con cierto detenimiento. Por consiguiente, si algo caracteriza al microrrelato es su voluntad de tensión, intensidad y concentración extremas, y de hecho en este empeño se fundamenta su singular estilo. Asimismo Ignacio Aldecoa definió el estilo como la voluntad de precisión, principio que él aplicó a sus novelas, cuentos y microrrelatos, siendo dentro de estos últimos géneros, y sobre todo en *Neutral corner* (1962), donde más claramente se aprecian sus consecuencias, y a través de la precisión alcanza la concisión.

Cultivadores o artistas de diversas artes han reflexionado sobre este fenómeno, lo que puede servirnos para entender mejor las peculiaridades de nuestro género. Así, el escultor angloindio Anish Kapoor ha insistido en que la escala lo es todo en escultura, aunque sin dejar de tener en cuenta –lo ha recordado el expresionista abstracto estadounidense Barnett Newman– que esta “es cuestión de contenido, no de tamaño” (Jarque 2008). Por su parte, la fotógrafa y pintora Ouka Leele ha afirmado: “La poesía es para mí en el fondo lo mismo que la fotografía: comprimir una historia en una sola página” (Pérez de Pablos 2009). Recuérdese que Cortázar comparó el

cuento con la fotografía y la novela con el cine; aunque creo, con Neuman, que hoy en día el cuento estaría más cerca del corto cinematográfico, junto con el microensayo, tal y como lo ha practicado Javier Gomá, mientras que al microrrelato podríamos emparentarlo con una fotografía sugerente. Por su parte, el diseñador gráfico Manuel Estrada apunta que realizar *logos* consiste en sintetizar en la mínima cosa la complejidad de algo (Pérez de Pablos 2010). Acaso podría decirse que el microrrelato es una especie de *logo*, con el impacto de un eslogan, compuesto por palabras.

He dejado para el final la música clásica, por su complejidad y relevante historia. Hace poco, Simon Rattle, director de la Filarmónica de Berlín, le sugería a los compositores que escribieran piezas de seis o siete minutos, “para cambiar un poco nuestra dieta” (Verdú 2014). Pero esa idea de la miniatura musical, obras autosuficientes de uno o dos minutos, no es nueva, pues tuvo su auge durante el Romanticismo, con obras como los veinticuatro preludios de Chopin, diversas obras de Schumann de su primera época (“Escenas de niños”, “Escenas del bosque”, “Davidsbündlertänze”, “Papillons”...), o posteriormente las piezas de Anton Webern o Federico Mompou. Aunque, como me aclara Jordi Masó Rahola, a quien debo estos últimos datos, la brevedad en la música tiene una historia y un prestigio que aún no ha alcanzado la literatura, pues no hay nada comparable en ésta a los preludios de Chopin (Rosen 1998).

Recuérdese que el trascendental estudio de James Watson y Francis Crick sobre la doble hélice del ADN, que transformó la investigación biomédica, ocupaba solo una página de la revista *Nature* (Crick/Watson 1953; Sampietro 2013). En un trabajo titulado “En torno al microrrelato español: para acabar de una vez por todas con algunos malentendidos”, y que —desde luego— no logró lo que se proponía en el título, intentaba llamar la atención sobre la miniatura pictórica, la microfotografía, la nanotecnología, la minicomputación, el microperiodismo, el coche nano, los movilcineastas, la micropoesía, con Ajo a la cabeza y sus *microshows* (Valls 2008: 300), a los que hoy —en plena exaltación de lo mínimo— había que sumar lo que la diseñadora Rita Feriche, quien se define como “minimalista, geométrica”, denomina microarquitectura o “arquitectura en joyas” (Cortés 2013). En suma, y volviendo a la narrativa, el microrrelato es un género coqueto al que le va el mariposeo, sobre todo con el poema, el cuento, el aforismo, el poema en prosa e incluso el ensayo, pero sin desdeñar en sus frecuentes devaneos otros territorios artísticos afines.

Si remedamos la definición del cuento de Mariano Baquero Goyanes (1988: 139), podría afirmarse que el microrrelato es un género narrativo idóneo para expresar un tipo especial de emoción bajo una forma próxima al relato, pero diferente de él en técnica e intención. Si bien en el microrrelato, como sucede en el cuento, siempre encontramos una historia en donde los personajes llevan a cabo acciones en un espacio y tiempo determinados; lo significativo –a nuestro propósito– es que tanto la relación que se genera entre estos diversos elementos (historia, personajes, acciones, espacio y tiempo) como el papel que desempeñan en la trama resulta distinto en ambos géneros habida cuenta de que, en el caso del microrrelato, dada la brevedad extrema que lo caracteriza, el tratamiento y efecto es otro. Al margen de que lo que singulariza a un género literario no son solo sus peculiaridades retóricas, sino también la actitud con que es encarado, de modo consciente o inconsciente, por parte de sus cultivadores, y la forma en que lo reciben los lectores, esto es, su recepción, el *horizonte de expectativas* que genera, por utilizar el concepto de Gadamer que popularizara Jauss, además del papel que desempeña dentro del sistema literario tal como apuntamos al inicio de este trabajo. Si consideramos todos estos componentes en conjunto, y no solo sus rasgos distintivos como a veces se ha hecho, podemos afirmar que el microrrelato no es un poema en prosa, ni un cuento, ni siquiera una pieza de microteatro, ni tampoco una fábula o un aforismo, quizá los géneros más afines, y ello a pesar de compartir muchas de sus características.<sup>4</sup> Antes bien, lo que los diferencia entre sí es el papel que desempeña todo ello en el cuerpo del texto.

Así, y de acuerdo con lo dicho, la gestación y evolución actual del microrrelato (la forma narrativa más breve) se ha producido mediante un largo proceso de depuración que arranca en el primer Romanticismo alemán (Lacoue-Labarthe/Nancy 2012), y luego con Aloysius Bertrand, Baudelaire y Rimbaud a la cabeza; a lo largo del cual ha ido fagocitando características de géneros afines, configurando su capacidad proteica, de

<sup>4</sup> Se considera microteatro aquellas piezas de unos quince minutos de duración que suelen representarse habitualmente en espacios alternativos. En los últimos años se ha convertido en otra posibilidad frente al teatro tradicional consiguiendo revitalizar el mundo de las tablas, como semillero de autores y actores (Molina 2013: 18-22; Perales 2011: 36-38; Montero 2014: 6-9). Sin embargo, excluyo las *Historias mínimas*, de Javier Tomeo, por las bien fundadas razones expuestas por Andres-Suárez (Andres-Suárez/Rivas 2008: 21; Andres-Suárez 2010: 189-219) que acercan sus textos al microrrelato. Al respecto, véase también Romera Castillo (2011); así como la revista valenciana *Art Teatral (Cuaderno de minipiezas ilustradas)*, dirigida desde 1987 por Eduardo Quiles.

donde resulta sin embargo un proyecto formal y estético completamente distinto y nuevo. Todo lo cual hace que le concedamos entidad de género.

Si aceptamos que la novela, la novela corta (*nouvelle*) y el cuento son tres géneros distintos, a pesar de compartir buena parte de sus características; si tenemos en cuenta que agrupándolos de acuerdo con su mayor afinidad: novela/novela corta, por un lado, y novela corta/cuento, por otro, las fronteras pueden llegar a difuminarse; entonces carece de justificación que el microrrelato no pueda ser reconocido, según lo ha denominado con fortuna Irene Andres-Suárez en una reciente antología, como *el cuarto género narrativo*. Es sabido, de igual modo, que cuento y microrrelato comparten muchas de sus peculiaridades, al tiempo que aquello que los diferencia —en sustancia— es la intensidad y la radicalidad en el uso de los diversos procedimientos retóricos, junto con el distinto papel que estos desempeñan en su estructura. *Mutatis mutandis*, dicha función resulta equivalente, a mi juicio, a la que distingue la novela de la novela corta y a esta, del cuento. Incluso me atrevería a decir que existen mayores diferencias entre el cuento y el microrrelato que entre los géneros citados, tal y como los hemos agrupado: de dos en dos. En definitiva, sintetizo, la novela se manifiesta morosa, extensa; la novela corta, que no puede permitirse el lujo de ser premiosa, se desenvuelve en una distancia intermedia en la que la tensión aparece sostenida; el cuento moderno o relato es breve e intenso; mientras que el microrrelato se revela, en esencia, instantáneo, puro *sprint* que debe estallar en los tacos con el pistoletazo de salida sin perder un instante, para progresar con fuerza y soltura, y concluir al cabo en un suspiro. Si, además, la novela es polifónica, como explicó Bajtin; en la novela corta la vibración parece más extensa y sostenida que en el relato; mientras que en el microrrelato dicha vibración se manifiesta más intensa y menos sostenida que en el cuento.

Pero de semejante importancia resulta que la casi totalidad de los narradores que han cultivado el género, quienes a menudo poseen en su haber cuentos, novelas cortas y novelas, nos hayan dejado suficientes testimonios de su singularidad: desde Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Julio Torri hasta los narradores actuales. Así, por ejemplo, José María Merino, en una breve pero sustanciosa entrevista afirma que

la novela es un viaje de exploración a un territorio que se conoce vagamente, y cuyos horizontes se ensanchan conforme nos vamos adentrando en él. El cuento, sea del tamaño que sea, procede de una iluminación, como el poema.



O se ve, o no se ve. En el minicuento, la instantaneidad de la iluminación está llevada al límite (Gardella 2011).

Y más adelante apunta: “el minicuento es la quintaesencia del cuento, y debe tener lo que él, atmósfera y movimiento en un breve espacio. Yo defino la sustancia del cuento como intensidad inversamente proporcional a extensión”. Y concluye recomendando a los que se inician en el microrrelato que empiecen escribiendo cuentos, pues, “para llegar al minicuento hay que seguir un proceso de despojamiento, de desnudez progresiva” (Gardella 2011).<sup>5</sup> Por su parte, Neuman, quien lleva más de una década reflexionando sobre el cuento y el microrrelato, nos ha recordado que la brevedad no es un fenómeno de escalas (con lo que difiere de Kapoor y Manuel Espada, el cual subtítulo *Zoom*, libro de microrrelatos, como *Ciento y pico novelas a escala*, no sin cierta ironía), y ha defendido que lo determinante para que un texto sea un cuento o un microrrelato no es su extensión sino su estructura, el desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace), puesto que hoy ya no sabemos donde se sitúa cada uno de dichos elementos, todo ello condicionado por el papel que desempeñan en la narración el punto de vista, el tiempo, el espacio y los personajes. En sus reflexiones comenta, además, que al cuento lo persigue su estructura. Por eso, cada cierto tiempo, conviene dinamitarla. Pero a diferencia de lo que ocurre en dicho género, en que suele producirse un tira y afloja entre la resolución del argumento y el final del texto, señala, en el microrrelato la importancia de ambos factores se diluye, ya que compiten inevitablemente con la significación tanto del título como del arranque de la narración, elementos que poseen una entidad mayor que en los otros géneros narrativos. A este propósito, Poe creía que “si la primera frase no se ha escrito con vistas a preparar la impresión final, la obra está fracasada desde el principio” (Marí 2012: 146). También resalta Neuman la idea de que la tensión debe sostenerse, mientras que resulta necesario que la precisión –“a través del lirismo se llega a la precisión realista”, nos dice– sea una búsqueda constante, pues como ya hemos señalado, puede suponer una invitación a la concisión. Y por lo que se refiere a los personajes, escribe que “la ausencia de grandes personajes engendra al Gran Personaje: el

5 En un correo privado (17 de febrero del 2014), Merino me aclara que él abogó por el concepto de minicuento porque prefería la palabra cuento a relato, no porque lo considere un cuento mínimo. En un breve comentario que antecede a su microrrelato “Génesis, 3” afirma: “Una mirada casi contemporánea ha dado a estas ficciones brevísimas una condición nueva, de verdadero género literario” (Gómez Trueba 2007: 184).

yo que se narra”. Y añade, al respecto: “El hablante elevado a discurso, el narrador como argumento”. No parece difícil llegar a la conclusión de que Neuman distingue entre cuento y microrrelato, lo considere género o subgénero, es decir, entre el diferente papel que desempeñan sus principales componentes tanto en la estructura y el estilo, la voz que cuenta, como en los efectos que la manipulación de ambos elementos produce en la historia y recepción del lector (Neuman 2000: 139; 2005: 287 y 288; 2006a: 180; y 2011: 136-138; Arribas 2008).

Lo que hoy por hoy resulta cada vez más cierto, sin embargo, es que los escritores de microrrelatos parten de otra idea (no coincidente con el cuento), mientras que a su vez los lectores lo reciben como un género propio, pues el pacto que genera, las expectativas que despierta, son muy distintas. Además, existen numerosos estudios y antologías en donde los microrrelatos son analizados de forma independiente respecto del cuento, entroncados en otra tradición, que no pasa necesariamente por los relatos de Poe, Hoffmann, Maupassant, Chéjov, Henry James, Joyce, Isak Dinesen, Hemingway, Juan Rulfo, Borges, Cortázar, Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Raymond Carver o Alice Munro, sino por aquellos otros escritores que cultivaron una narrativa incluso más breve e intensa, aunque bastantes de ellos –repito– escribieran también cuentos, como Juan Ramón Jiménez, Julio Torri, Ramón Gómez de la Serna, Alfred Polgar, Kafka, Brecht (*Cuentos de almanaque*, 1953), Hemingway, Heimito von Doderer, Beckett (“A lo lejos un pájaro”, “Verse” y “El acantilado”, escritos en los años sesenta y setenta), Borges, Cortázar, Juan José Arreola (*Confabulario*, 1952), Ana María Matute (*Los niños tontos*, 1956), Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1957), Augusto Monterroso (*Obras completas [y otros cuentos]*, 1959), Marco Denevi (*Falsificaciones*, 1966), István Örkény (*Cuentos de un minuto*, 1968), Fredric Brown, Giorgio Manganelli (*Centuria*, 1979), Sławomir Mrozek, Javier Tomeo (*Historias mínimas*, 1988), Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993) o Lydia Davis.<sup>6</sup>

6 Pujante Cascales (2013: 234 y 235), basándose en la importancia que Genette le concede a los paratextos a la hora de determinar el género, llama la atención sobre las dedicatorias de los cuentos y microrrelatos de *Los tigres albinos* (2000), de Hipólito G. Navarro, donde la sección que recoge las piezas más breves está significativamente dedicada a Monterroso y Mrozek. Si ampliamos la pesquisa a la recopilación de su narrativa breve, *Los últimos percances* (2005), puede observarse que el autor dedica una serie de microrrelatos a aquellos miembros de la redacción de la revista *Quimera* que se ocupaban de la difusión del género. Además, creo que el primer libro español que se presenta bajo el marbete de *microrrelatos*, en su subtítulo, es el de Luis Mateo Díez, *Los*

Casi todos los géneros literarios comparten características, pero no es menos cierto que ni éstas ejercen la misma función en uno u otro, ni lo hacen con semejante intensidad. En el cuento, además, no existe esa voluntad de contar una historia basándola en su mínima expresión, como exigía y puso en práctica, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, quien parte del poema en prosa, como otros escritores lo hicieron del cuento, la poesía, la fábula o de la literatura sentenciosa (aforismos, máximas, greguerías, etc.) (Gómez Trueba 2008a; 2008b: 276 y 277).<sup>7</sup> Habría que recordar asimismo el distinto papel que desempeña en cada uno de ellos la *elipsis*, procedimiento retórico protagonista destacado en casi todos los microrrelatos, como han recordado recientemente Juan Pedro Aparicio, Luis Britto García e Irene Andres-Suárez;<sup>8</sup> junto a la *evocación*, según insistió en su día el autor de *Platero y yo*. Resulta evidente, por lo demás, que los diversos géneros literarios se valen de la *elipsis* en alguna medida, pero al hacerlo en distinto grado y con diferentes objetivos, esta desempeña una función particular en cada caso. Echo de menos, sin embargo, un estudio comparativo del significado de la *elipsis* en la novela, la novela corta, el cuento, la poesía, el poema en prosa y el microrrelato, respectivamente, el cual ayudaría a clarificar lo que venimos sosteniendo.<sup>9</sup> Y de ahí, precisamente, que se apunte la afinidad ocasional entre poesía y microrrelato. Por razones obvias, en el segundo lo que no se dice pesa más que en el cuento o en la novela, dado que contrasta con lo poco que

---

*males menores* (2002). Tanto Ana María Shua como José María Merino (2014) se han declarado admiradores de la obra de Fredric Brown.

- 7 Teresa Gómez Trueba, en los trabajos citados, ha reconocido que su interés por este tipo de narraciones del escritor andaluz proviene, sobre todo, de las nuevas teorías sobre el microrrelato.
- 8 Juan Pedro Aparicio denomina la *elipsis* “materia oscura” y comenta al respecto: “En ningún otro género o modo literario se deja sentir con tanta fuerza como en el cuántico [denominación que Aparicio le da al microrrelato]. Lo que no está a la vista en el texto pesa más que lo que está. A veces se trata de un mito, otras de una leyenda, otras veces se alude a personajes históricos, a clásicos de la literatura, incluso a *comics* o a los lugares más comunes de nuestra cultura. El cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande”. Y concluye Aparicio: “¿Cuál es esa ley del cuántico? Sin duda, la *elipsis*” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 493 y 494). El escritor venezolano Luis Britto García ha escrito que “Teseo decapita al Minotauro de la profusión con la espada de la *elipsis*” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 516). Por su parte, Piglia, en su libro *Formas breves*, señala que “Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la *elipsis*, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales” (2000: 121).
- 9 Aunque solo se ocupe de sus aspectos lingüísticos, véase Gallego (2011).

se nos ofrece, por ello podría afirmarse que es en estos textos narrativos brevísimos donde la elipsis se muestra en toda su potencia, donde su efecto se agudiza.

Resulta evidente, por otra parte, la diversa intensidad en la utilización de los procedimientos retóricos, incluso añadiría que en los géneros más breves salta a la vista. Además del papel que desempeña el título, el principio y el final es otro, muy distinto, por no hablar de la estructura, de la que nos ocuparemos más adelante.<sup>10</sup> En suma, la estrategia discursiva del microrrelato difiere de la del cuento, como también la intensidad y proporción con que se vale de unos mismos recursos; así sucede en la novela corta con respecto a la novela, más allá de sus rasgos comunes, y entre los diversos géneros. Por tanto, podría afirmarse que el microrrelato surge, en alguna medida, porque el cuento resulta insatisfactorio para contar determinadas historias que el género narrativo más breve resuelve de una manera más adecuada, mejor. Así las cosas, habría que aportar ejemplos sobre las diversas emociones o experiencias que vehicula con preferencia el microrrelato respecto del cuento, o el poema en prosa. Igual sucede a la inversa. En definitiva, pues, ¿podrían narrarse los articuentos de Millás, que no son otra cosa que microrrelatos, bajo la forma de cuentos? ¿Acaso admiten sus mecanismos y efectos retóricos prolongarse a lo largo de seis u ocho páginas más, no voy a exigirle veinte, sin que el resultado literario se resienta? No estoy diciendo que un microrrelato no pueda transformarse en un cuento, una operación bien distinta si aceptamos que para adaptar su historia resulta necesario modificarla de algún modo. En consecuencia, con respecto a la cuestión de tratar de resolver si un microrrelato puede narrarse, en sentido estricto, ‘como haríamos con un cuento’, creo que la respuesta es no. A pesar de ello, Antonio Pereira, Javier Tomeo, José de la Colina, Luis Mateo Díez y Matías Candeira, cuatro autores consagrados han llevado a cabo diversos trasvases para llegar al microrrelato, o han partido de él para alcanzar otras metas. Pereira convirtió su poema “Sesenta y cuatro caballos” (*Una tarde a las ocho*, 1995), en un microrrelato (*Relatos sin fronteras*, 1998). En Tomeo, por ejemplo, hayamos casi todas las posibilidades, sobre todo artículos y piezas de bestiario que pasan a formar parte de novelas, pero también fragmentos de estas que, a su vez, reescribe como microrrelatos. Por su parte, el hispanomexicano José de la Colina

---

<sup>10</sup> Véase Pujante Cascales (2013) quien trata todas estas cuestiones con detenimiento llegando a conclusiones acertadas sobre la independencia genérica del microrrelato.

le ha insuflado narratividad a apuntes y anotaciones hasta convertirlos en varios microrrelatos y cuentos que componen su libro *Portarrelatos* (2005). Luis Mateo Díez y Candeira, en cambio, han partido de microrrelatos publicados para convertirlos en cuentos, aunque el narrador leonés advierte que “un microrrelato no es el proyecto de un cuento” (Valls 2014b; Razo 2007; Valls 2012: 312).<sup>11</sup> Asimismo disponemos del ejemplo contrario, pues Quim Monzó (1993; 2000: 457 y 458; 2002: 85-89) se basa en un cuento breve de Mrožek (“La Bella Durmiente”) para componer un microrrelato (“La bella dormienta”). Por su parte, tanto la escritora argentina Luisa Valenzuela como Luis Mateo Díez se han percatado de que cuanto ellos habían considerado, en alguna ocasión, semillas o ideas para cuentos tenían de hecho entidad propia como microrrelatos (Andres-Suárez/Rivas 2008: 601 y 531). No en vano, y desde la perspectiva histórica de que hoy disponemos, podemos afirmar que cuando todos los textos narrativos breves y brevísimos eran recibidos como cuentos, los más breves o microrrelatos apenas si merecían atención crítica, al no valorarse en su complejidad. Antes al contrario, a menudo resultaban soslayados, cuando no ignorados.

Pero, en mi opinión, la prueba definitiva de su independencia genérica guarda relación sobre todo con el papel que desempeña dentro del sistema literario. Así, muchos textos narrativos breves con los que los historiadores de la literatura y la crítica no sabían muy bien qué hacer, ni cómo explicarlos o encajarlos dentro de la trayectoria de sus autores, han empezado a adquirir valor y pleno sentido, entidad literaria, a la luz de las nuevas teorías sobre el microrrelato. Buenos ejemplos de lo que apunto son los llamados *cuentos largos* de Juan Ramón Jiménez (2008) junto con las prosas narrativas breves de Ramón Gómez de la Serna (2005) (*disparates* y *caprichos*) y los relatos de Federico García Lorca (2007), por solo citar a una serie de autores clásicos de valor indiscutible. Además, empieza a ser posible componer una historia exclusiva del microrrelato español o hispánico que sea distinta de la del cuento, con su propia tradición y sus rasgos específicos; y ello por no recordar que en la historia del cuento, hasta el presente, el microrrelato apenas si ha desempeñado papel alguno, a pesar

---

11 Luis Mateo Díez (2002: 175-179) ha explicado, en “Las coartadas del suicida (Un microrrelato que derivó en cuento)”, cómo y por qué convirtió el microrrelato “La carta” en un cuento titulado “Últimas voluntades”. Por lo que respecta a “Babette”, de Matías Candeira (2013: 121-123), apareció primero como microrrelato en mi antología *Mar de pirañas*, y posteriormente fue ampliado en forma de cuento en su libro *Todo irá bien*.

de haber sido cultivado por narradores de considerable enjundia. Si se pretende comprobarlo basta repasar los estudios y las antologías dedicadas al cuento literario moderno, a partir del Romanticismo, para constatar la ausencia casi absoluta de microrrelatos, tanto en el análisis como en la recopilación de los textos. De igual modo, hoy ya es posible armar una amplia y sugestiva antología del microrrelato español e hispánico (así lo han hecho Andres-Suárez o Lagmanovich), distinta de las existentes en torno al cuento, con una calidad y ambición literaria semejante.

Así pues, la estrategia de lectura del microrrelato se revela diferente, en la medida en que los efectos que este género produce en el lector no suelen coincidir con los que ocasiona, por ejemplo, un cuento. Paul Valéry comentaba en este sentido que el lector adopta una actitud diferente frente a la poesía que con respecto a la novela; y lo mismo podría afirmarse de los lectores que encaran un microrrelato, en relación con el cuento o el poema en prosa (Marí 2012: 223-335). La brevedad, como tantas veces se ha recordado con sensatez, resulta en esta ocasión un punto de llegada, fruto de la aplicación de unos procedimientos retóricos y de una estructura extrema, no un punto de partida, y desde luego una condición *sine qua non*.

Tampoco debería olvidarse que el microrrelato es un tipo de narración todavía en proceso de desarrollo, pues no se ha consolidado aun, mientras que la novela, la poesía o el relato, junto con otras formas como la novela corta o el poema en prosa, ya han alcanzado la mayoría de edad, en cuanto géneros, o al menos –para ser más precisos– constituyen una clase de textos mucho más cuajados, con un corpus, historia y canon establecidos, todo lo variable que se quiera. Por tanto, y debido a que los diversos géneros se encuentran en estadios evolutivos muy diferentes, no debería extrañarnos que el microrrelato todavía persiga su propia identidad y especificidad, de ahí que sea necesario analizarlo, en especial por lo que respecta a su estatuto genérico, desde unos presupuestos distintos y flexibles, atendiendo sobre todo al momento histórico literario que vivimos.

En suma, lo narrable únicamente desde una determinada concisión e intensidad, distingue a un microrrelato de un cuento, ya que solo puede contarse en aquella precisa dimensión y no en otra diferente, ni siquiera en la del cuento, por muchas características que ambas categorías textuales compartan. En fin, el microrrelato supone en la actualidad un eficaz hallazgo formal que viene configurándose desde Juan Ramón Jiménez, el primero –por lo que sabemos hasta ahora– en adquirir conciencia plena de su singularidad y en componer un corpus de textos significativos, aunque

su visibilidad la haya obtenido en las últimas décadas, para transmitir un tipo de historias y sensaciones que no tenían cabida dentro del formato del cuento, ni del poema en prosa siquiera. De este empeño juanramoniano por *desnudar* y abreviar su *Obra* en verso y en prosa, hallaremos los primeros ejemplos en los relatos que publica o data en 1903, tales como “La muerte entró en el jardín”, del libro *Glosario de Helios*; “El joven pintor” (1906) y “Enamorada” (1910), destinados al libro *Cuentos largos*. Pero lo importante es que este proceso lo mantenga a lo largo de toda su trayectoria, hasta su muerte en 1958, aunque solo en torno a 1920 adquiriera clara conciencia, como ha explicado Gómez Trueba, del importante hallazgo estético que suponen sus narraciones breves y decida agruparlas en un libro que iba a llevar el significativo y paradójico título de *Cuentos largos*. El proyecto fue anunciado en 1920 en la revista *España*. Cito la pieza completa, con un deje onírico que iba a servir de prólogo y repetía el título del conjunto:

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones —y así acaba el ridículo que vio Micromegas y que yo veo cada día—; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarse la idea y hacerlo el universo! (Jiménez 2008: 18).

Esa “amplificación de la idea” se produce de forma más radical en el microrrelato, pues en el cuento no hallamos esa voluntad de mínima expresión, de manera semejante a como surge la tensión entre el silencio y la escritura. Así, cabe entender el microrrelato como una destilación del cuento; frente a lo breve, lo intenso. Se trata, de hecho, de un anhelo que Italo Calvino asumiría en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989). Con todo, es importante recordar que Juan Ramón Jiménez llega al microrrelato no a través de una depuración del cuento, sino disminuyendo la descripción e insuflándole narratividad al poema en prosa, género que él había cultivado en mayor medida y conocía mejor, con el objetivo de fomentar una *estética de la brevedad*, sustentada, además de en la hibridez, la destilación y la economía de recursos formales, en la desnudez y el silencio, en una especie de minimalismo expresivo. De ahí que leer microrrelatos consista también en saber escuchar lo que se silencia, aquello que se cuenta aunque no aparezca de forma explícita en el texto; tal como es posible apreciar tras las notas de Mozart, comenta Simon Rattle, un *silencio elocuente*. Así, de la misma forma que la pintura y la música contemporánea, desde el suprematismo de



Malevich, “Cuadrado negro” (1913, conservado en el Museo Ruso, de San Petersburgo) y “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1918, MOMA), luego Mondrian y Robert Rauschenberg (en 1951 expuso unos lienzos que algunos vieron vacíos y otros –más agudos– pintados de blanco) y John Cage (su composición *4’33* data de 1952)<sup>12</sup> en adelante, se hallan abiertas conscientemente al monocolor y a todo tipo de material sonoro; en narrativa, adquieren sentido los componentes eludidos, y ello a través del microrrelato en una proporción mayor que del cuento o la novela, frente al número reducido y lo poco perfilados que se presentan los personajes, o los mínimos datos que nos proporciona la historia.<sup>13</sup> Podría decirse, por tanto, que la elipsis, esencial en toda trama narrativa, cobra mayor significación en las formas literarias más breves al trabajar el autor sutilmente con ella, dado que de algún modo la poesía, el aforismo o el microrrelato han intentando escapar del corsé de la palabra. Por último, no debe olvidarse que, según el pianista ruso Arcadi Volodos, “la verdadera esencia de la música clásica es el silencio”, y que dicho silencio, con sus correspondientes ruidos, a lo Cage, puede filmarse. Así lo hizo Samuel Beckett en *Film*, rodada en Nueva York en 1964, en cuyo primer plano aparece Buster Keaton pidiendo un silencio (“¡Sssh!”) que se prolongará durante toda la proyección (Gaviña 2014: 49).

Al fin y al cabo, para muchos escritores el microrrelato ha supuesto un hallazgo formal al que han llegado por distintos caminos. Del mismo modo

12 A Francisco Silvera le debemos un microrrelato titulado “4.33”, aunque haya que adivinar su sentido porque aparece mal compuesto en el volumen en que fue publicado. El caso es que entre el título y la dedicatoria (4’33/John Cage), sangrada completamente a la derecha, un homenaje a una de las piezas más emblemáticas del compositor, debería haber un espacio en blanco que desempeñara la función de cuerpo del texto, puro silencio, a la manera de Mallarmé. La pieza se cierra con otro homenaje, aparece entre paréntesis, a los escritores Juan Pedro Aparicio y José María Merino, presentes en las sesiones dedicadas al microrrelato en la Universidad de Valladolid el año 2006 (Gómez Trueba 2007: 204). Este texto de Silvera cierra su libro inédito *La geometría del tiempo (Libros de música, II)*, formado por narraciones y poemas en homenaje a diversas composiciones musicales, en cuyo contexto nuestra pieza adquiere pleno sentido. Véase también Montero Glez (2012). Por su parte, el hispanomexicano José de la Colina (“Blanco”, *Portarrelatos*) y la chilena Lilian Elphick (“El significado del zen”, *Ojo travieso*, 2007) son autores de microrrelatos compuestos por el título de la pieza y el blanco que ocupa el resto de la página.

13 Pujante Cascales (2013: 431) recuerda que Charles Baxter considera que “la principal diferencia entre el cuento y el microrrelato reside en que mientras que en el primero el personaje ‘actúa’, en el segundo ‘reacciona’ ante una situación previa ya desarrollada”. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el concepto de *short-short stories* (entre unas pocas líneas y cuatro o cinco páginas) no es exactamente equivalente a lo que solemos entender como microrrelato.



que Juan Ramón Jiménez desembocó en la prosa narrativa breve, el cuento largo o microrrelato, a través del poema en prosa; Luis Mateo Díez llegó al género tras percatarse de que una anotación destinada a ser un cuento tenía entidad narrativa propia; y Julia Otxoa, por su parte, ha contado la evolución que se produjo en su obra desde el poema –en lugar del cuento– hasta la narrativa breve, y luego al microrrelato (Andres-Suárez/Rivas 2008: 531-535 y 565). No en vano, la estructura, la tensión y el ritmo de este nuevo género, junto con la función que desempeña la prosa literaria, e incluso la disposición de sus elementos dentro del conjunto, parecen acercar el microrrelato en mayor medida al poema que al cuento, debido a razones semejantes a las aducidas por Baquero Goyanes al vincular el cuento con la poesía, más que con la novela. José María Merino, a su vez, ha afirmado que el microrrelato necesita *sustancia y movimiento, mudanza*, y lo ha definido como la “quintaesencia narrativa”, algo que ya no puede aplicarse a buena parte de los cuentos, pues algunas de sus peculiaridades, me refiero a aquellas que lo distinguían de la novela corta y de la novela, han sido hoy asumidas y desarrolladas con mayor profusión por el microrrelato, de donde estamos obligados a redefinir no solo las relaciones del cuento con los demás géneros que le son afines, sino sobre todo con respecto al microrrelato, tras aceptar el papel distinto que desempeñan en todos ellos componentes tan importantes como la estructura, la brevedad, el tiempo o la mudanza y la elipsis (Manrique Sabogal 2007).

Se trata, al fin y a la postre, de dilucidar cómo pueden entenderse y valorarse mejor estos textos narrativos de naturaleza brevísima, dentro de qué tradición y contexto, y junto a qué otras piezas literarias. Mientras no hace tanto el microrrelato era considerado una variante del cuento, apenas si habíamos progresado nada al respecto. Solo desde el momento en que cobra independencia y lo incardinamos en una historia propia, consigue de hecho adquirir pleno sentido y entidad dentro del sistema literario. El microrrelato, tal y como lo entendemos hoy, con su teoría e historia particular, les ha proporcionado a los nuevos escritores la posibilidad de iniciarse en su cultivo, además de desarrollar una obra dentro de una tradición compleja, y no en calidad de mero hermano menor del cuento, de ahí que no me parezca acertada la denominación de minicuento.

Que el microrrelato sea un género literario independiente ni le añade ni le quita valor a sus textos, pero sí creo que le proporciona una visibilidad y un protagonismo en el sistema literario del que carecía antes, cuando no existía ni constaba como un “referente institucionalizado”, según

define el género literario Fernando Cabo Aseguinolaza (1992: 157). Me refiero ahora tanto a la presencia cada vez mayor con que cuenta en las historias de la literatura, como a la atención creciente que se le presta en la prensa cultural o en los medios digitales, así como al interés renovado que suscita en el mundo editorial. En lo que llevamos de nuevo siglo, el microrrelato español ha entrado a formar parte de la historia literaria como un género diferenciado; se ha publicado una reciente antología en una de las más prestigiosas colecciones de clásicos (*Letras hispánicas*, de Cátedra), y se le han dedicado varias tesis doctorales (Hernández 2012; Bustamante Valbuena 2012, Remiro Fondevilla 2012; Pujante Cascales 2013), pero –sobre todo– existen cada vez más autores que se inician en la escritura cultivando este formato.<sup>14</sup> Podría afirmarse, por tanto, que en España al menos, en muy pocos años ha empezado a institucionalizarse y legitimarse como un género independiente, y sobre todo a ocupar una posición propia –aunque modesta– dentro del sistema literario.

Si Eliot afirmaba que el verdadero poeta es aquel que obliga a reordenar la tradición, el microrrelato ha ensanchado, sin duda alguna, los límites de la prosa narrativa, obligando a los estudiosos a reformular su tradición y naturaleza. Más en general, constituye junto a la poesía, el aforismo o el poema en prosa, otra manera de explorar la complejidad de lo real a través de la alusión y de la condensación. Nadie como el poeta o el autor de microrrelatos, ni siquiera el escritor de cuentos, posee la conciencia de que precisa callar mucho más de lo que deba y pueda decir. No en balde, aunque los microrrelatos sean textos completos, acabados, se relacionan a menudo con el fragmento, en el sentido en que lo entendieron los primeros románticos alemanes, por la ausencia de desarrollo discursivo (Lacoue-Labarthe/Nancy 2012: 81). Remedando y a la vez matizando un comentario del venezolano Luis Britto García, incluido en su texto “Los géneros leves”, podría decirse: “La religión se depura en el proverbio; el ensayo en el aforismo; la poesía en el haiku; la rebelión en el graffiti; la pintura en la miniatura y la prosa narrativa en el microrrelato” (Andres-Suárez/Rivas 2008: 514). Y unas décadas antes, el dominicano Manuel del Cabral, en el prólogo a su obra *Los relámpagos lentos* (1966), compuesta por composiciones breves en prosa, entre ellas microrrelatos, escribía, por fortuna con pocas dotes de visionario: “El futuro de la novela es el cuento, y el porvenir del cuento es la parábola, y, si la evolución no se

---

<sup>14</sup> El corpus más completo lo ha compuesto Andres-Suárez (2013).

detiene —que lo dudo—, la síntesis de la novela, el cuento y la parábola es, inevitablemente, el aforismo. Porque el hombre de mañana —casi dentro de algunas horas—, será un hombre de mentalidad de telegrama; el suceso y las palabras terminaron su destino, solo el olfato, el gesto y el aparente silencio serán los dueños del próximo esperanto” (Andrés-Suárez/Rivas 2008: 514; del Cabral 1966; Lagmanovich 2006: 250). El estadounidense James Rosenquist, cultivador del *pop art* y director de la Feria de Arte de Basilea, ha afirmado que “el arte consiste en agrandar los límites para ver lo que nadie antes vio” (Carrizo Couto 2006). Y eso es justamente lo que a lo largo de casi dos siglos, desde los remotos orígenes románticos hasta nuestros días, ha ido cosechando el microrrelato en la historia narrativa y literaria: convertirse en un reto, en una nueva oportunidad para el escritor, en otro “cauce de comunicación” posible, por usar una expresión querida por Claudio Guillén (1998: 204 y 303).

Los microrrelatos parecen nutrirse, en fin, de materiales ligeros (perfiles y huellas, vahos, silencios y sombras), con el objetivo de alimentar toda clase de misterios y secretos. Espero, sin embargo, que esta suma de disquisiciones no nos aleje ni nos haga perder de vista lo fundamental, esto es, el valor de los textos, su entidad literaria, la cual debería poder siempre calibrarse no solo en comparación con narraciones de su misma especie, sino también con las mejores muestras de los otros géneros literarios. Así, un microrrelato o un libro de microrrelatos será memorable en la medida en que deje en el lector una impresión estética valiosa, semejante a la que nos proporcionan las grandes novelas, piezas de teatro, cuentos y poemas más exigentes. Como lector y estudioso del género, no me atrevo a exigirle menos.<sup>15</sup>

---

15 La cita inicial de Poe procede de la antología de Marí (2012: 75); la de Robert Frank puede verse en: <http://www.radiomontaje.com.ar/fotografos/robertfrank.htm> (última consulta: 31.03.2015); y la de Enrique Morente de un reportaje de Amelia Castilla (2010: 40). Quiero darles las gracias, por la ayuda que me han prestado, a los escritores Noni Benegas, José María Merino, Luis Mateo Díez, Raúl Brasca, Francisco Silvera, Andrés Neuman y Jordi Masó Rahola, músico y escritor, y a los profesores Irene Andrés-Suárez, Ana L. Baquero Escudero, Friedhelm Schmidt-Welle, Antoni Marí (escritor y editor), José María Pozuelo Yvancos, Enric Sullà, Javier Perucho, a mi antigua alumna Lorena Castilla y, como siempre, a Gemma Pellicer.

## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- (2012) (ed.): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- (2013): “Corpus del microrrelato español”. En: *El cuento en Red. Revista electrónica de ficción breve*, 27, pp. 3-11. <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=10&tipo=ARTICULO&id=9118&archivo=10-630-9118jks.pdf&titulo=Corpus del microrrelato español](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9118&archivo=10-630-9118jks.pdf&titulo=Corpus%20del%20microrrelato%20espa%C3%B1ol)> (15.06.2014).
- ANDRES-SUÁREZ, Irene/RIVAS, Antonio (2008) (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- ARRIBAS, Rubén A. (2008): “Entrevista con Andrés Neuman”. En: *Revistateína*, 18. <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina18/lit4.htm>> (03.12.2013).
- AYÉN, Xavi (2011): “La literatura, pintada por Viladecans”. En: *La Vanguardia*, 11.03.2011.
- BAJTÍN, Mijail M. (1982 [1952-1953]): “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI, pp. 248-293.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1988): *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BOURDIEU, Pierre (2011<sup>5</sup> [1992]): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico: Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- CABRAL, Manuel del (1966): *Los relámpagos lentos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CALVINO, Italo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CANDEIRA, Matías (2013): *Todo irá bien*. Madrid: Salto de Página.
- CARRIZO COUTO, Rodrigo (2006): “‘Los que creamos el ‘pop art’ odiábamos el mundo del consumo’ Entrevista con James Rosenquist”. En: *El País*, 18.06.2006.
- CASAS, Ana/Roas, David (2008) (eds.): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- CASTILLA, Amelia (2010): “El derecho a cantar”. En: *El País Semanal*, 15.08.2010.
- COMBE, Dominique (1992): *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.
- CORTÉS, Valme (2013): “‘Hago arquitectura en joyas.’ Entrevista con Rita Feriche”. En: *El País*, 15.06.2013.
- CRICK, Francis/WATSON, James (1953): “Molecular Structure of Nucleic Acids: A Structure for Deoxyribose Nucleic Acid”. In: *Nature*, 4356. 25.04.1953, pp. 737-738.
- CROCE, Benedetto (1926 [1902]): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Madrid: Librería Española y Extranjera.

- DÍEZ, Luis Mateo (2002): "Las coartadas del suicida (Un microrrelato que derivó en cuento)". En: Valls, Fernando (ed.): *Los males menores. Microrrelatos*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 175-179.
- \_\_\_\_ (2002): "El límite de la sugerencia". En: *Qué leer*, 70.
- \_\_\_\_ (2008): "Ideas, medidas, historias". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 531-535.
- ENCINAR, Ángeles/Valcárcel, Carmen (2011) (eds.): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: Sial.
- FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard: Harvard University Press.
- \_\_\_\_ (1988): "Género y canon literario". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 95-127.
- GALLEGO, Ángel J. (2011): *Sobre la elipsis*. Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_/Huerta Calvo, Javier (2006<sup>4</sup> [1992]): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007): *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*. Ed. de Encarna Alonso Valero. Palencia: Menoscuarto.
- GARDELLA, Martín (2011): "Breve entrevista a José María Merino". En: *Internacional Microcuentista*, 20.01.2011. <<http://revistamicrorrelatos.blogspot.de/2011/01/breve-entrevista-jose-maria-merino.html>> (17.01.2014).
- GAVIÑA, Susana (2014): "'El silencio es la verdadera esencia de la música clásica.' Entrevista con Arcadi Volodos". En: *ABC*, 19.01.2014. <<http://www.abc.es/cultura/musica/20140119/abci-entrevista-arcadi-volodos-201401172058.html>> (16.06.2015).
- GENETTE, Gérard (1979): *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1988): "Géneros, 'tipos', modos". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 183-233.
- \_\_\_\_ (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (2002): *Figures V*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard/TODOROV, Tzvetan (1986) (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- GOMÁ, Javier (2012): *Todo a mil. 33 microensayos de filosofía mundana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2014): *Razón: portería*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005): *Disparates y otros caprichos*. Ed. de Luis López Molina. Palencia: Menoscuarto.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2007) (ed.): *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes/Llibros del Peixe.
- \_\_\_\_ (2008a) (ed.): "Prólogo". En: Jiménez, Juan Ramón: *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Palencia: Menoscuarto, pp. 7-45.

- \_\_\_\_\_. (2008b): "Juan Ramón Jiménez y el arte de descontar el cuento". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 276 y 277.
- \_\_\_\_\_. (2009): "Arte es quitar lo que sobra". La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española". En: Montesa, Salvador (2009) (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 91-115.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (1999): "El triunfo del architexto". En: Pérez Estrada, Rafael et al.: *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, pp. 204-222.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_\_. (1998): *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- HAMBURGER, Käte (1986 [1957]): *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna. Tesis doctoral.
- HUERTA CALVO, Javier (1984): "La crítica de los géneros literarios". En: Aullón de Haro, Pedro (ed.): *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor, pp. 83-139.
- JARQUE, Fietta (2008): "Entrevista con Barnett Newman". En: *El País*, 02.12.2008.
- JAUSS, Hans Robert (1976 [1967]): *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- \_\_\_\_\_. (1987): "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: Mayoral, Juan Antonio (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, pp. 59-85.
- \_\_\_\_\_. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2008): *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*. Ed. de Teresa Gómez Trueba. Palencia: Menoscuarto.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe/NANCY, Jean-Luc (2012): *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LAGMANOVICH, David (2005a): "Microrrelatos". En: *Quimera*, 263-264, pp. 63 y 64.
- \_\_\_\_\_. (2005b) (ed.): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_. (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1979): "Sobre el género literario". En: *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, pp. 113-120.
- LINERA, Reyes (2013): "Desayuno con Carl Djerassi". En: *El País*, 21.06.2013.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (2008): "Greguería y microrrelato". En: *Ínsula*, 741, pp. 17 y 18.
- MACÉ, Marielle (2004) (ed.): *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2007): "Entrevista con José María Merino". En: *El País. Babelia*, 01.09.2007, p. 2.
- MARÍ, Antoni (2012) (ed.): *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MERINO, José María (2004): "De relatos mínimos". En: *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, pp. 229-237.

- \_\_\_\_ (2009): *Ficción de verdad*. Madrid: Real Academia Española.
- \_\_\_\_ (2012): *Cuento popular y cuento literario*. León: Breviarios de la Fundación Antonio Pereira.
- \_\_\_\_ (2014): "Cuentos de marcanos. Fredric Brown". En: *Ficción perpetua*. Palencia: Menoscuarto, pp. 293-300.
- \_\_\_\_/Aparicio, Juan Pedro (2007): *Del cuento literario*. Cuenca: Centro de Profesores de Cuenca.
- MOLINA, Javier (2013): "Milagro teatral en pequeño formato". En: *El País*, 05.05.2013.
- MONTERO Glez (2012): "4'33". En: *El País. Babelia*, 14.04.2012, p. 2.
- MONZÓ, Quim (1993 y, revisada: 2006): *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- \_\_\_\_ (2000): *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema.
- \_\_\_\_ (2002): *La vida difícil*. Barcelona: Acantilado.
- MORA, Miguel/Limón, Javier/Pardo, Jorge/Linares, Carmen/Núñez, Gerardo (2014): "Se fue el flamenco universal", "Vivió tres vidas al menos", "El más rotundo" y "Cuarta dimensión". En: *El País*, 27.02.2014.
- NEUMAN, Andrés (2000): "Epílogo-Manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento)". En: *El que espera*. Barcelona: Anagrama, pp. 137-144.
- \_\_\_\_ (2007): "Variaciones sobre el cuento". En: *El último minuto*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 121-145.
- \_\_\_\_ (2005): "Las mínimas palabras (acerca del microcuento)". En: Rotger, Neus/Valls, Fernando (eds.): *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos, pp. 287 y 288.
- \_\_\_\_ (2006a): "El cuento del uno al diez". En: Becerra, Eduardo (ed.): *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 169-184.
- \_\_\_\_ (2006b): "Dodecálogos de un cuentista". En: *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 161-166.
- \_\_\_\_ (2008): "3 dodecálogos de un cuentista". En: VV.AA.: *Escribir un cuento. 5 propuestas*. Córdoba: Asociación Cultural Mucho Cuento, pp. 31-36.
- \_\_\_\_ (2011): "Apéndice para curiosos. Tercer dodecálogo de un cuentista. Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno". En: *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 133-138.
- \_\_\_\_ (2012): "10 microapuntes sobre micronarrativa". En: *Microrréplicas (blog)*, 12.12.2012. <<http://andresneuman.blogspot.de/2012/12/10-microapuntes-sobre-micronarrativa.html>> (14.12.2012).
- PERALES, Liz (2011): "La odisea del microespacio: del mínimo teatro al máximo público". En: *El Cultural*, 16.11.2011, pp. 36-38.
- PÉREZ DE PABLOS, Susana (2009): "Entrevista con Ouka Leele". En: *El País*, 08.07.2009.
- \_\_\_\_ (2010): "Entrevista con Manuel Estrada". En: *El País*, 24.11.2009.
- PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (1999): "Sobre Borges". En: *Cuadernos de Recienvenido*, 10, pp. 7-17. <<http://dlm.ffch.usp.br/sites/dlm.ffch.usp.br/files/recienvenido10.pdf>> (16.06.2015).
- POZUELO YVANCOS, Jose María (1988): "Teoría de los géneros y poética normativa". En: *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, pp. 69-80.



- PUJANTE CASCALES, Basilio (2013): *El microrrelato hispánico (1988-2009): teoría y análisis*. Murcia: Universidad de Murcia. Tesis doctoral.
- RAZO, Praxedis Gilberto (2007): "El escritor y su Portarrelatos". En: *Diario Monitor* (México), 23.07.2007. <[http://www.ficticia.com/libreria/reporte/el\\_escritor\\_y\\_su\\_portarrelatos](http://www.ficticia.com/libreria/reporte/el_escritor_y_su_portarrelatos)> (15.01.2014).
- REMIRO FONDEVILLA, Sonia (2012): *El microrrelato metaficcional contemporáneo en Argentina y Cuba*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral.
- ROAS, David (2008): "El microrrelato y la teoría de los géneros". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 47-76.
- \_\_\_\_\_ (2010) (ed.): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros.
- \_\_\_\_\_ (2012): "Pragmática del microrrelato: el lector ante la brevedad". En: Calvo Revilla, Ana/Navascués, Javier de (eds.): *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana, pp. 53-63.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008a): "El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo". En: Andrés-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.
- \_\_\_\_\_ (2008b): "Cantar callando y otras leyes del microrrelato". En: *Ínsula*, 741, pp. 6-9.
- \_\_\_\_\_ (2009): "El microrrelato en la vanguardia histórica". En: Montes, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 67-90.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1991): *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*. Madrid: Júcar.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- ROMERA CASTILLO, José (2011) (ed.): *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- ROSEN, Charles (1998): *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- SAMPEDRO, Javier (2013): "La vida 'cumple' 60 años". En: *El País*, 25.04.2013.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986): "Du texte au genre". En: Genette, Gerard/Todorov, Tzvetan (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, pp. 179-205.
- \_\_\_\_\_ (2006 [1989]): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil. Trad. española: (2006): *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SPANG, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- STALLONI, Yves (2008<sup>2</sup> [2000]): *Les genres littéraires*. Paris: Armand Colin.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1971): "Pour une description des genres littéraires". En: Rosetti, Alexandru/Reinheimer-Ripeanu, Sandra (eds.): *Actele celui de-al XII-lea congres internațional de lingvistică și filologie romanică*. Tomo II. Bucarest : Editura Academiei Republicii Socialiste România, pp. 562-569.
- \_\_\_\_\_ (1986): "Aspects génériques de la réception". En: Genette, Gerard/Todorov, Tzvetan (eds.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, pp. 161-178.
- TODOROV, Tzvetan (1970 [1965]) (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.
- \_\_\_\_\_ (1978 [1971]): *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.



- \_\_\_\_\_. (1974 [1972]): "Géneros literarios". En: Ducrot, Oswald/Todorov, Tzvetan (eds.): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 178-185.
- \_\_\_\_\_. (1987): *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1988): "El origen de los géneros". En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 31-48.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_. (2010) (ed.): *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- \_\_\_\_\_. (2012) (ed.): *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_. (2014): "Los cuentos de Javier Marías: la técnica del detalle". En: *Bulletin Hispanique*, 116, 2, diciembre del 2014, pp. 571-591. Monográfico sobre *Référentialité/ autoreférentialité dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspectives*. Homenaje a Geneviève Champeau.
- \_\_\_\_\_. (2015): "En el taller de Javier Tomeo". En: José Luis Calvo Carilla (ed.): *La obra narrativa de Javier Tomeo (1932-1913): Nuevos acercamientos críticos*. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico' (C.S.I.C.), pp. 93-123.
- VALLS, Fernando/Hernández, Darío (2014): "Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español". En: *El cuento en Red. Revista electrónica de ficción breve*, 29, pp. 3-19. <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=10&tipo=ARTICULO&id=9642&archivo=10-668-9642nxk.pdf&titulo=Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9642&archivo=10-668-9642nxk.pdf&titulo=Para una bibliografía casi completa de los estudios sobre el microrrelato español)> (30.05.2014).
- VALLS, Fernando/Rotger, Neus (2005) (eds.): *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos.
- VERDÚ, Daniel (2014): "Entrevista con Simon Rattle". En: *El País. Babelia*, 01.03.2005, p. 6.
- VIÑAS PIQUER, David (2012): "Géneros literarios". En: Llovet, Jordi et al.: *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, pp. 263-331.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_. (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.



## Nanofilología y teoría literaria

Ottmar Ette  
Universität Potsdam

### Modelización y miniaturización

Dentro de sus influyentes y reiteradas reflexiones sobre la técnica cultural del *bricolage*, el antropólogo, estructuralista y teórico de la cultura Claude Lévi-Strauss se propuso, según declaraciones propias en *La pensée sauvage* (1962), “mostrar brevemente” cómo “el arte se inserta a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico” (Lévi-Strauss 1962: 33). Porque, como todos saben, “el artista tiene a la vez algo del sabio y del aficionado al bricolaje: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo un objeto de conocimiento” (Lévi-Strauss 1962: 33). Dos tipos de objeto que pueden distinguirse mediante “la función inversa que en el orden instrumental y final le asignan al evento y a la estructura”; por una parte, uno crea “eventos (que cambian el mundo) mediante estructuras”, y por la otra, el otro crea “estructuras mediante eventos” (Lévi-Strauss 1962: 33).

Desde una perspectiva actual de las teorías de la cultura, resulta claramente revelador observar cómo Claude Lévi-Strauss, sobre la base de los mitos que recogió (en las culturas más diversas), aplica a su pensamiento una “lógica estructural y *a posteriori* de la reordenación” y no una lógica *apriorística* de la subordinación (Wirth 2008: 54). Gran parte del pensamiento de los estructuralistas es mucho más móvil y abierto que lo que la siguiente generación teórica posestructuralista quiere percibir. En estas reflexiones de Claude Lévi-Strauss sobre ese “lugar de movimientos y mociones” (*Bewegungsort*) del artista, como podríamos denominarlo, resulta decisivo no tanto ese ordenamiento preciso en el campo de tensiones entre los eruditos y los artistas manuales, sino el hecho de que el autor de *La pensée sauvage*, al terminar el pasaje que acabamos de revisar, se aboque inmediatamente a la pregunta de si la obra de arte no se corresponde acaso, “siempre y en todas partes”, con el tipo del *modèle réduit* (Lévi-Strauss 1962: 34). Esta pequeña observación, según me parece, es de una enorme relevancia estética y epistemológica.

Si seguimos a Lévi-Strauss, cada modelo reducido posee una “vocación estética” y una “potencia constante”, que surgen para sí desde sus propias dimensiones (Lévi-Strauss 1962: 34). Incluso una representación en tamaño natural (*Lebensgröße*) presupone en la pintura o en la escultura al modelo reducido, ya que siempre debe renunciar a ciertas dimensiones de los objetos: una pintura, quizás al volumen, una escultura, quizás a los olores o a los colores, pero en ambas se prescinde además de la dimensión temporal, puesto que “la totalidad de la obra representada se ha de aprehender en el instante” (Lévi-Strauss 1962: 34). En consecuencia, la fuerza de la concepción artística crece –así se dejan precisar estas reflexiones sobre artistas, obras de arte y el arte– a partir de la renuncia, de la reducción; es decir, a partir de una modelización que se basa en la miniaturización y que apuesta por ella.

Desde esta perspectiva del *bricolage*, Claude Lévi-Strauss plantea aquí “una especie de inversión del proceso de conocimiento”, ya que, como declara el antropólogo francés, si queremos “conocer el objeto real en su totalidad”, entonces debemos “operar a partir de sus partes” (Lévi-Strauss 1962: 35), adoptando, por lo tanto, una reducción que nos garantice en primer lugar el acceso al todo. El sujeto adquiere poder sobre el objeto reducido, porque en el *modèle réduit* “el conocimiento del todo precede al de las partes”, porque a través de él se le ofrece tanto al entendimiento como a los sentidos “un placer (*plaisir*)” que “sobre ésta única base, ya puede denominarse estético” (Lévi-Strauss 1962: 35). Es un placer, que seguramente podemos designar también como deseo: como un *plaisir* apetente que se alimenta de un conocimiento, que busca aprehender la totalidad a través de la miniaturización, y con ello, prenderla y controlarla al mismo tiempo.

La autolegitimación del sujeto modelizador y cognoscente para asegurarse el objeto en su totalidad y apropiárselo aún más, viene acompañada de una modelización (artística), que sin duda podemos describir como un “sistema de modelización secundaria” (Lotman 1981: 77), en el sentido que le da Yuri M. Lotman. Con esta expresión establece el semiótico ruso certeramente que un sistema del tipo arte construye “su *propio* sistema de denotación, que no representa una copia, sino un modelo del mundo de los denotados mediante los significados de la lengua general” (Lotman 1981: 77).

Al mismo tiempo, debemos comprender que aquí no se trata únicamente de una modelización altamente compleja, sino además de una miniaturización que acompaña sin lugar a dudas a la modelización, pero que

no se reduce a ella y que, por lo tanto, no puede ser negada ni trivializada. El *modèle réduit*, en el sentido de Lévi-Strauss, no debe reducir el modelo a su infinita modelización artística, sino que debe modelizar teóricamente la reducción misma, de tal forma que, a partir de ella y en toda su radicalidad, pueda reconocerse ese modelo que el proceso de la miniaturización trae consigo y que la condiciona. La miniatura no es propiedad de lo tierro: ella es la que apropia.

Sea como fuere que el modelo —de naturaleza artística o teórica— defina su escala con respecto al “tamaño natural” (*Lebensgröße*), la modelización, en cuanto proceso de reducción, no sólo se enlaza con un proceso de conocimiento, sino que sabe vincularse íntimamente con una legitimación, un empoderamiento y una penetración intelectual y apetente: en el modelo se esconde ya en miniatura una intencionada aspiración a una totalidad. Todo el universo/mundo (*Welt*) en un libro: esta fórmula (Ette 2010a) acuñada por Alejandro de Humboldt con miras a su suma literario-científica, su *Cosmos*, puede mostrar cómo incluso en esta virulenta y violenta posición, en este poderoso y brutal punto de tránsitos de toda creación, no es posible separar o escindir nítidamente las figuras del artista y del erudito. En la modelización, en la miniaturización ambos se transforman apetentemente el uno al otro.

Sin embargo, si en el campo de las artes la pregunta por la modelización y sus vinculaciones con la miniaturización hace tiempo que viene siendo explorada e investigada —como lo demuestran las reflexiones de Claude Lévi-Strauss señaladas al inicio—, me parece que esto no puede afirmarse en el campo de las *Sciences humaines*. Es más: incluso si la pregunta por la miniaturización, necesaria e intrínseca a toda teoría, ya debería estar planteada de diversas formas en las más distintas disciplinas, sucede que la pregunta asociada por una teoría que se contraiga a sí misma en una condensación formal, al menos en el campo de las filologías —aunque, a decir verdad, en todo el campo de las ciencias humanas y de la cultura— no ha sido planteada hasta hoy bajo este contexto y bajo estos aspectos.

¿Cómo podríamos siquiera pensar una nanoteoría de estas características en el campo de las filologías? ¿Qué significa precisamente, qué consecuencias epistemológicas y poetológicas enfrentamos, si esta teoría no se sirve únicamente de un proceso de reducción en el nivel de los procesos de conocimiento, sino que recurre a la miniaturización siempre implícita y la aplica en sus propios procesos de escritura? ¿Y qué posibilidades se ofrecen, pero también qué abismos se abren en el momento en que la teoría, no sólo

en las ciencias naturales o técnicas, sino también en las ciencias humanas y de la cultura, se condensa en el tamaño y la medida de una fórmula, que en su campo ha sido formulada y concebida de una forma altamente insuficiente? ¿Y finalmente: cuáles son las consecuencias que se dan de la problemática que desarrollaremos a continuación para la relación entre teoría y totalidad?

### Historia universal y universo de historias

Al igual que el arte, en la tradición occidental, la teoría aspira siempre implícita o explícitamente a la comprensión de una totalidad; sea como fuere que esta totalidad haya sido construida y hecha experimentable. ¿De qué posibilidades dispone —para aproximarnos especialmente al arte verbal, al que la teoría en su textualidad más se aproxima— la literatura occidental para hacer a la totalidad representable y comprensible? ¿Que procedimientos artísticos, qué medios discursivos y narrativos conoce la literatura en occidente, cuando pretende contarnos del mundo, del universo e informarnos sobre la totalidad del cosmos, creado con belleza y orden entre el cielo y la tierra? En el capítulo dedicado a “La cicatriz de Ulises”, el primero de su libro *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, escrito en su exilio en Estambul entre mayo de 1942 y abril de 1945, tras huir de Marburg hacia el Bósforo, el romanista Erich Auerbach se propuso al mismo tiempo contrastar y comparar el mundo de Homero con el de la Biblia. El “texto narrativo bíblico” (*biblischer Erzählungstext*), según la inteligente aunque muchas veces desatendida expresión de Auerbach, no intenta:

...hacernos olvidar nuestra propia realidad durante unas horas, como Homero, sino que quiere subyugarla; nosotros debemos insertar nuestra vida propia en su mundo, y sentirnos eslabones de su construcción histórico-universal, lo cual se hace cada vez más difícil, a medida que el mundo en que vivimos (*Lebenswelt*) se aleja cada vez más de las Sagradas Escrituras [...] Cuando esto ya no puede hacerse, a causa de un cambio en el entorno vital (*Lebenswelt*) demasiado violento y por el despertar de la conciencia crítica, la pretensión de dominio se encuentra en peligro [...] Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos, sin conflicto ni dificultad alguna. En cambio, el Antiguo Testamento nos ofrece una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse

las profecías y la promesa de redención, con la que el mundo debe llegar a su fin. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena [...] (Auerbach 1996: 21-22).<sup>1</sup>

En estas versiones de los polos, esbozados por Claude Lévi-Strauss como los del evento y de la estructura, resulta fascinante ver cómo Erich Auerbach, huyendo en cierto modo del nacionalsocialismo alemán hacia el mundo de Homero, detectó la violencia en una forma de la historia que se comporta como una historia universal, que busca apoderarse de todos sus lectores y cuya pretensión sobre la totalidad de una “representación de la realidad” se acopla con la pretensión total de adquirir poder sobre la vida misma de sus lectores, cuyo mundo vital (*Lebenswelt*) sólo puede incorporarse con suma dificultad al horizonte del texto narrativo bíblico.<sup>2</sup> El hecho de que Erich Auerbach haya sabido siempre vincular sus reflexiones teóricas con una alta sofisticación artística en sus formulaciones y que ya en estas reflexiones estuviera tras la huella de una “Filología de la literatura mundial” (Auerbach 1952: 39-50)<sup>3</sup>, que comprendía al mundo homérico y al veterotestamentario como los dos fundamentales puntos de arranque y referencia, cuyos campos de fuerza permeaban la representación de la realidad en la literatura occidental hasta el presente, llevó al filólogo a la percepción de una estructura que a primera vista parece ser paradójica:

El Antiguo Testamento es en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que éstos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas entran dentro de una conexión histórico-universal, de una interpretación de la historia universal (Auerbach 1996: 22).

En consecuencia, a la estrechamente limitada fragmentariedad espacio-temporal de la *Iliada* y la *Odisea*, le corresponde una mayor unidad narrativa, mientras que, por el contrario, la “perspectiva religiosa e histórico-universal” uniforme del Antiguo Testamento repercute en el nivel textual en una

1 *Nota del traductor*: Para las citas de Auerbach he tomado la traducción al castellano citada en la bibliografía, aunque he modificado algunas partes de esta traducción para conservar algunos lexemas utilizados por este ensayo en alemán y que juegan un papel importante en su argumento.

2 Sobre las relaciones entre esta constelación y las imaginaciones sobre el paraíso que impregnan a las literaturas del mundo, v. el primer capítulo en Ette (2012a).

3 También reeditado en Auerbach (1967: 301-310). Al respecto cfr. también Ette (2003: 21-42).

fragmentaria acumulación de piezas sueltas (Auerbach 1996: 22). ¿Impulsa entonces hasta hoy una motricidad bipolar a la literatura occidental?

Sí, aunque esto parece no tener consecuencias inmediatas para la retórica o el arte de la escritura de Erich Auerbach. Ahora bien, si se quisiese suscribir el libro *Mimesis* de Auerbach a este contrastivo modelo de la producción de totalidad literaria en occidente, entonces este volumen escrito en el exilio habría que asignarlo más bien a un modo de creación compuesto de diferentes textos y contextos (aunque ciertamente no una reunión de piezas sueltas), en el que la fuerza de fascinación y la potencia narrativa de lo desarrollado por el filólogo, habría que ponerlo en relación con los medios discursivos y narrativos de creación de una unidad del mundo representado. *Mimesis* de Erich Auerbach alberga en sí mismo —y aquí subyace la potencia y a veces también la prepotencia de esta forma de escritura— la representación de la realidad de una historia universal, en cuya totalidad sin embargo —y aquí subyace el encanto constante de la obra más fascinante de la romanística alemana del siglo pasado— no trae consigo nada totalitario.

La frecuentemente estudiada dialéctica del fragmento y la totalidad (Dällenbach/Nibbig 1984), se completa en estos apasionantes pasajes iniciales de *Mimesis* de Auerbach con una no menos potente correlación entre una limitación espacio-temporal y una disolución espacio-temporal de los límites, tanto del universo de historias fundado en el mundo de la vida, como de la historia universal fundada en la religión. De este modo, la dimensión histórico-universal se vincula no sólo con una pretensión interpretativa y de poder, que busca relacionar los fenómenos más alejados espacial y temporalmente con la propia historia (sagrada), sino también se despliega a partir de una abstracción de las condiciones espacio temporales concretas, que permean de forma fundamental al mundo; mundo que con Auerbach puede ser comprendido como un mundo de la vida (*Lebenswelt*) en el sentido de las ciencias de la vida. Esto proporciona no sólo la transferibilidad sino que asegura el fluir transgeneracional del saber, incluso en los casos en que los contextos del mundo vital han experimentado grandes cambios o rupturas profundas por el lado de los lectores o receptores.

Esta doble tradición de la representación de la realidad en la literatura occidental destacada por Erich Auerbach resulta hasta hoy difícil de subestimar en su potencia efectiva. La doble tradición no sólo ha “representado” literariamente la “realidad” con su profundidad histórica, ni tampoco únicamente comunicado de forma sutil una teoría implícita, una cierta ins-



trucción de lectura para nuestro mundo, sino quizá más aún ha generado y dado forma a este mundo occidental. O dicho de otro modo: mediante una modelización (sin duda miniaturizante) le dio forma efectiva y lo hizo efectivo. La potencia generadora de mundos de este doble modelo narrativo e interpretativo de la historia universal (*Weltgeschichte*) y del universo de historias compone, hasta la actualidad, nuestra comprensión de los modos en cómo comprendemos nuestro mundo de la vida, así como –para tomar una idea de Roberto Esposito– la misma “vida del mundo” (Esposito 2010: 23).

Volviendo sobre la tesis propuesta por Auerbach sobre la doble tradición de la construcción de la totalidad en occidente, es posible plantearse la pregunta de si esta duplicación de los patrones generadores de mundo se ha desarrollado en otras formas expresivas histórico-culturales así como teórico-culturales relevantes y si se ha hecho visible en ellas. Al intentar, por ejemplo, seguir e investigar este problema en el campo de la cartografía occidental, para notar si en diseños cartográficos del mundo también se expresan dos tradiciones diferentes, es posible en efecto establecer una diferencia entre una forma de representación continua, a pesar de que pueda componerse de piezas sueltas y distintos materiales, y una solución fractal, en el verdadero sentido de la palabra (Mandelbrot 1987).

Los mapamundi que surgieron a principios del siglo xvi y que registran la impresionantemente rápida, en verdad velociférica expansión de los poderes ibéricos, muestran, por un lado, una tradición enfocada principalmente en una representación continental: una representación de continuas extensiones de tierra, dentro de la cual se puede incluir con seguridad aquel mapamundi del año 1507, en el que el antiguo estudiante de Friburgo Martin Waldseemüller inscribiera en honor a Amerigo Vespucci por primera vez el nombre de “América”. Por el otro lado, simultáneamente es posible mostrar, “por debajo” de esta filiación dominante, otra tradición, representada por el mapamundi del *Isolario* de Benedetto Bordone, publicado en 1528 en Venecia: un diseño del mundo que según el título original dice reproducir “todas las islas del mundo” y que pretende interpretar el mundo completo como una relacionalidad de diferentes islas con sus características respectivas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Con respecto a esta doble organización de la cartografía de la modernidad temprana en el contexto de la primera fase de la globalización acelerada, v. el primer capítulo de Ette (2012b).

Este último mapa se inscribe en la tradición del libro de islas, originada principalmente en Venecia y que ya en 1485 el famoso (y también véneto) *Isolario* de Bartolomeo dalli Sonetti nos pone delante de los ojos impresionantemente (Dalli Sonetti 1972). Compuesto antes del “descubrimiento” de América y concentrado casi completamente en el archipiélago del Mar Egeo, ubicado entre Asia y Europa, este *Isolario* se caracteriza por atribuir sonetos a cada mapa-isla, con los cuales se cantan las peculiaridades históricas, político-militares, mitológicas y de los espacios naturales de cada isla. La relación iconotextual entre mapa y poema no parece así ni casual ni insignificante; es como si uno de los poetas más importantes del siglo xx hubiera destacado ya entonces la lógica relacional vinculada a la poesía y los mundos insulares. Porque así mismo fue que el premio Nobel caribeño Derek Walcott equiparó poesía e insularidad en su discurso de recepción en Estocolmo del día 7 de diciembre de 1992, utilizando palabras elegidas con suma inteligencia: “Poetry is an island that breaks away from the main” [“La poesía es una isla que se separa del continente”] (Walcott 1998: 70).<sup>5</sup>

Sin poder en este punto desarrollar con más detalle la doble lógica de un mundo-isla (*Insel-Welt*) aislado y cerrado sobre sí mismo y la de un archipiélico mundo de islas (*Inselwelt*) existente en relaciones globales (Ette 2005b: 123-155)<sup>6</sup>, debe quedar claro que las dos líneas tradicionales analizadas por Auerbach también se encuentran en el complejo medio de la cartografía de la modernidad temprana. Éstas hacen evidente, tanto en el ámbito literario como en el cartográfico, aquella figura bascular y reversible, que se mueve en occidente hasta hoy en una relación de tensiones entre lo continuo y lo discontinuo, entre lógicas acumulativas y fractales; una figura con la que se practican modelaciones del mundo y que en su totalidad pueden ser entendidas como suma o como *mise en abyme* (André Gide), como amplia composición o como *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss), como panorama o como fractal (Benoît B. Mandelbrot).

No olvidemos que ambas tradiciones, a pesar de utilizar diferentes medios para generarla, organizan igualmente una totalidad, que puede ser siempre interpretada (y que debe ser siempre interpretada) como la totalidad de un diseño de mundo –sea como historia universal o universo de historias. En general, se puede constatar que la primera tradición

5 Con respecto a la epistemología insular, v. también Ette (2005a). Existe una versión abreviada de este ensayo en castellano en Ette (2004).

6 Al respecto, también es posible consultar en castellano Ette (2011a).

mencionada, la tradición continua o continental, se inclina más hacia una miniaturización cuantitativamente menor del modelo perseguido que la tradición fractal que aspira a formas de expresión insulares y breves, las que a semejanza de la *mise en abyme* gideana poseen en sí mismas, siempre miniaturizado, al menos una vez, su propio modelo miniaturizado: en la forma reducida de una página, de un párrafo o de una oración. Sin embargo, ¿qué significa esto para el campo de la teoría? ¿Qué implicaciones tiene para la pregunta por la posibilidad de (y entonces, cómo) imaginar, más allá de una teoría de la vanguardia, una vanguardia de la teoría?

### Islas teóricas y teorías insulares

Habiendo llegado a este punto de nuestras reflexiones, cabe plantearse la pregunta absolutamente contradictoria sobre qué consecuencias pueden producir hoy estas propuestas para la teoría misma y para el desarrollo de una vanguardia de la teoría. Y de qué manera se dejan desarrollar formas de escritura de la teoría que se relacionen no con una tradición continental-continua, sino principalmente con una archipiélica-fractal. ¿Cabe aún la idea de una vanguardia de la teoría en un tiempo en el que los espacios, o mejor dicho, las áreas desde las cuales se desarrolla la teoría, se han transformado profundamente y de ningún modo se dejan ya reducir –pensemos en el Caribe o incluso en Oceanía– a unos cuantos lugares (París, Nueva York)?

En el siglo xx y bajo esta perspectiva, no cabe duda que uno de los experimentos con nuevas formas de escritura de la teoría más importantes y promisorios para el siglo xxi corresponde a la creación y producción del semiólogo, teórico cultural y escritor francés Roland Barthes. Aquí debemos comprender al *enfant terrible* de la escena teórica de la posguerra como un promotor de ideas para el siglo xxi, en la medida en que muchas de las propuestas de este escritor y teórico cultural, quien se movía entre las vanguardias y las neovanguardias, entre el estructuralismo y el posestructuralismo, entre la lingüística y la literatura, aún no han sido pensadas en sus variadas perspectivas. Pero, ¿qué tiene que ver Roland Barthes con las formas de escritura vanguardista de lo insular, o más aún, con las de lo archipiélico?

Con miras a responder a esta pregunta, es sorprendente observar que el texto más temprano de Barthes que se ocupa –*avant la lettre*, podríamos

decir— literaria y teóricamente de formas de escritura de lo fractal, es un texto que se remonta a una vivencia concreta del mundo-isla y del mundo de islas griego.

En la pequeña revista *Existences* del Sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet, apareció en julio de 1944 bajo el título de “En Grèce” una secuencia de diez microtextos de diversa extensión que se remontaban a un viaje realizado en 1938 por el joven estudiante junto con el “Grupo de Teatro Antiguo”, cofundado por él dos años antes en la Sorbona (Ette 2010b: 207-210). Si leemos estas formas breves y brevísimas<sup>7</sup> ante el trasfondo de la completa creación teórica y literaria posterior de Roland Barthes, resulta fascinante ver de qué modo estos microtextos contienen y despliegan estructuraciones fundamentales del pensamiento y escritura que Barthes desarrollará en las décadas posteriores. Desde esta perspectiva, ya desde el comienzo de estos impresionantes, aunque por mucho tiempo teóricamente no considerados “esbozos de viaje”, queda en evidencia en qué asombrosa medida se vinculan en ellos formas de expresión teórica y literaria, y hasta qué punto acuñan un estilo de pensamiento que Barthes seguirá desarrollando consecuentemente hasta su muerte en el año 1980:

#### *Iles*

En Grèce, il y a tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel. C'est aussi le pays des îles voyageuses: on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter.

Je retiens que tout me paraît très petit: à Délos nous crûmes aborder un rocher liminaire, c'était l'île elle-même. Certaines de ces îles sont de simples rochers; d'autres profilent des horizons brumeux dans des matins très clairs; d'autres sont couvertes de bois de pins, d'autres enfin, sur leur terre violente, exposent les grands ossements blancs des villes évaporées (Barthes 1993: 54).

Surge un paisaje, que no es sólo el paisaje de una experiencia de viaje concreta realizada pocos meses antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial (que en el momento de la publicación de estos textos derivaba ya hacia su liberador fin), sino que configura a su vez un “paisaje de la teoría” (Ette 2001: 26, cap. 2 y 11). Por un lado, surge ese griego mundo de islas del Egeo entre el continente asiático y el europeo, ese fascinante mundo de un mar repleto de islas, que puede considerarse como el archipiélago original

<sup>7</sup> Deslindes teóricos sobre micronarraciones y microtextos se encuentran en la antología crítica de Ette (2008). Variaciones en castellano de algunos de los textos de esta antología, aparecieron también en el dossier coordinado por Ette (2009).

—un concepto que a partir del siglo XIII comenzó a ser trasladado a otros grupos de islas. Con esto, Barthes se inscribe —sin tener necesariamente conciencia de ello— en la larga tradición del *insularium* como *imaginarium*: precisamente la misma tradición y el mismo espacio al que Bartolomeo dalli Sonetti se había volcado cuatro siglos y medio antes al vincular sus microtextos líricos, sus sonetos, con esa multiplicidad de diversas islas que también conocía por vivencia propia (Goff en Dalli Sonetti 1972: v-xii).

Por el otro lado, sin embargo, el joven Roland Barthes deja emerger aquí un espacio de experimentación literario-teórica, dentro del cual (ya) no es posible distinguir entre un “centro” y sus “bordes”. En este espacio de exploración todo está en movimiento: el viajero, sus orientaciones, las jerarquías entre el centro y la periferia, incluso las islas, las que —etimológicamente correcto— parecen flotar libremente sobre la superficie acuática de los archipiélagos. Surge así el *imaginarium* y quizás, aún más, el espacio del saber de un móvil con el que no sólo el visitante comienza a moverse, sino también el artefacto artístico mismo, de modo que a partir de la superposición de distintos movimientos se forman siempre nuevas y alternantes configuraciones.

“En Grèce” propone un mundo de islas archipiélico en movimiento, en el cual parece no existir ningún punto fijo, ninguna jerarquía sólida, ninguna identidad asegurada. En su lugar, ingresa una relacionalidad radical, dentro de la que todo está en relación con todo, de forma que los mundos-isla pueden superponerse uno al otro como mundos de islas y configurar para sí cada “nuevo” movimiento dentro del inquieto campo vectorial de otros movimientos “previos”. Así crea el joven Barthes un fascinante paisaje de la teoría, que pone a prueba con medios literarios los modos en que se pueden reflexionar y hacer efectivas en el nivel teórico las discontinuidades en la escritura de un relato de viajes. Sin los experimentos abruptos y discontinuos de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, estas formas de expresión estética del joven y todavía inexperto autor hubieran sido impensables.

La movilidad fundamental de esta geografía literaria es, en consecuencia, un programa y a la vez un manifiesto: no sólo el viajero, sino sobre todo las mismas islas son las que se ponen en ruta. Un paisaje-pensamiento archipiélico se propone aquí, desde el cual es posible observar toda la siguiente obra de Roland Barthes desde un pensamiento relacional y dinámico, que prefigura todo el “imperio de los signos” barthesiano — y no sólo su libro del japon *L'Empire des signes*.

Con respecto a la movilidad de las mismas islas: este tipo de *îles voyageuses* siempre han existido, y por supuesto no sólo en la historia occidental. Desde la Isla de San Brandán<sup>8</sup> hasta la transformación de la península ibérica en una “balsa de piedra” por José Saramago (1987), estas islas flotantes o móviles no sólo han tenido relevancia histórico-literaria; los *mapamundi* de los siglos XIV, XV y XVI, mediante la migración cada vez más al sur y al oeste de las islas de Antilia, la Isla de las Siete Ciudades y también la de San Borondón, señalan, en efecto, aquella historia del descubrimiento del Nuevo Mundo, que se encuentra ya en los grandes imaginarios de los *mapamundi* de la modernidad temprana.

Las “islas viajeras” del joven Roland Barthes encarnan programáticamente un espacio de pensamiento tanto como un modelo de escritura que esboza al texto no sólo en su contenido, sino que lo cruza en su estructura: el modelo es literalmente puesto ante nuestros ojos en el propio cuerpo textual. La secuencia de textos-islas (entre otras, Salamina, Delos o Santorini) que siguen a continuación del *incipit* se manifiestan así en la forma de islas-textos, que si bien están ordenados secuencialmente, en su lectura queda rápidamente claro que constituyen una configuración, un archipiélago, que impresiona por su apertura y movilidad radicales. En este *imaginarium* archipiélico no es posible reconstruir una ruta de viaje, un itinerario, aunque sí un deseo de engendrar de manera altamente dinámica una pluralidad de perspectivas, como la que podemos encontrar, por ejemplo, en la pintura contemporánea.

Al leer, cada una de las islas-texto aparece en el centro, aunque siempre integrada a una densa red de remisiones y relaciones, que ponen en duda la dirección de lectura aparentemente prefijada (de adelante hacia atrás, de arriba hacia abajo) en su linealidad, haciéndola ver aleatoria. Así, se despliega un archipiélago-texto: las islas-texto individuales pueden recorrerse y vincularse entre sí a través de los más diversos recorridos, su sentido correspondiente se produce precisamente a partir del diferente sentido de la(s) lectura(s). “En Grèce” constituye una configuración móvil, en la que una única estructura dadora de sentido (dirección y comprensión) se abandona en favor de una estructuración abierta y polilógica.

Con “En Grèce” se ponen a prueba formas de escritura vanguardista en un lugar clásico, pero también se prefiguran simultáneamente líneas de

<sup>8</sup> Al respecto puede consultarse el profusamente ilustrado libro de Vázquez de Parga y Chueca (2006).

desarrollo del posterior “vuelco” del estructuralismo al posestructuralismo, del cual Barthes —y en esto consiste la fascinación de este texto— en los años treinta y cuarenta no podía ser consciente, en especial en su condensación epistemológica. Precisamente aquello que Umberto Eco describió ejemplarmente en los años sesenta con sus libros sobre la *Opera aperta* (1962) o sobre la *Struttura assente* (1968) como el camino (ideal) de una estética tanto posestructuralista como posvanguardista (Gelz 1996; Ette 2001: 384-389), Barthes lo exploró en este experimental texto teórico-literario; sin duda, no de manera profética, aunque seguramente de manera prospectiva a partir de un paisaje de la teoría puesto en movimiento. “En Grèce” es un texto programático, legible tanto desde una perspectiva clásica, como vanguardista o posestructuralista.

Sin poder sondear la profundidad y toda la riqueza literaria y teórica de estos microtextos —en cuya configuración se compone aquel móvil y movido *cadre d'une venture*, aquel marco de una ventura (Barthes 1993: 54), en el cual ya podemos identificar junto al joven lector de signos y futuro teórico de los signos los contornos de una *aventure sémiologique* (Barthes 1985)—, es imprescindible indicar dentro del planteamiento del problema que aquí analizamos, cómo la forma literaria conscientemente escogida remite a esa vinculación múltiple de las diversas formas de escritura fractales, en las cuales cada miniaturización inherente a la modelización es llevada textualmente a su extremo.

Las islas-textos friccionales creadas por Roland Barthes oscilan no sólo entre dicción y ficción, entre lo hallado y lo inventado, sino además proyectan, en la escenificación de las formas más diversas de la vivencia de los distintos mundos de la vida, un constante saltar de adelante hacia atrás, que se mueve incesantemente entre el aislado y obtuso sentido propio de un determinado mundo-isla y la polirrelacionalidad abierta de un mundo de islas archipiélico. Incluso las estatuas se vuelven islas, las que en cuanto cuerpos-islas se dejan integrar en relaciones alternantes; el narrador personal efectivamente las ha despertado a una nueva y carnal vida:

Le Musée national contient de belles statues; elles font rêver. Les marbres sont maintenant très blancs; mais on dit qu'au temps de leur adolescence ces statues avaient une apparence charnelle; les corps nus étaient passés à la cire et vêtus d'une patine transparente et soyeuse. [...] quel accord trouver entre les statues actuelles, sortes d'anges de la volupté, dont le nu garde quelque chose de janséniste, et la violence des tragédies, leurs crimes, leurs transes, leurs pleurs, leurs ardeurs, leurs nausées et l'exaltation de leurs passions morales? (Barthes 1993: 54).

En el *Musée imaginaire* del texto barthesiano lo angélico-asexuado de las estatuas se retira al trasfondo, abriendo espacio a la vida sensible y carnal de los cuerpos desnudos, los que a través de las miradas y pasiones se ligan íntimamente los unos a los otros. Súbitamente, la aparente inmovilidad de las estatuas cobra movimiento mediante una “perversité surnaturelle” (Barthes 1993: 54), detrás de los dioses griegos y mitos antiguos aparecen escenas contemporáneas de *Le Sang du poète* de Cocteau y el museo de Atenas se transforma en “le surréel du musée Grévin” (Barthes 1993: 54): detrás de las estatuas se hacen visibles cuerpos apetentes, detrás de los monumentos de la antigüedad, artefactos de un arte vanguardista que remiten a la “confección” (*Gemachtsein*) misma del texto y que en el contexto de la vanguardia van más allá de la simple intertextualidad; este texto publicado en 1944 se relaciona con el arte y la teoría del arte de la vanguardia, aunque no se reduce a ellos. La vanguardia histórica ha dejado perceptiblemente sus huellas. Sin embargo, “En Grèce” posee una potencia que no se alimenta exclusivamente de la referencia a las vanguardias históricas o —y no olvidemos esto— de las tradiciones occidentales clásicas. A “En Grèce” se le puede atribuir más bien aquella “potencia constante” (Lévi-Strauss 1962: 34), que proviene de las dimensiones, en el sentido de Claude Lévi-Strauss, de aquel *modèle réduit*, de cuya miniaturización proviene aquí la literaria y teórica fuerza vital de lo prospectivo. En los microtextos tempranos de Barthes todo esto está tanto poética como poetológicamente condensado y se deja extraer y destacar desde una nanofilología.

De este modo, el mundo-isla griego no descansa en una cerrada y clásica monumentalidad “en sí”, sino que se abre en el espacio y en el tiempo hacia un mundo de islas, en el que no se busca una “autenticidad” de la Grecia viajada y de su arte, sino su apertura descentralizante hacia nuevas y totalmente diferentes figuras de movimiento. Los textos-isla constituyen un paisaje de la teoría, dentro del que las teorías-islas aquí visualizadas se organizan en torno a islas de la teoría polirelacionales. En este vívido y apetente archipiélago de los textos, se genera la matriz móvil de un pensamiento, que en el sentido de las vanguardias históricas, aunque jamás de la manera obligatoria de los individuales ismos que en ella se cuentan, reúne arte y vida, literatura y teoría, reflexión y deseo. El mundo clásico de las islas griegas se de-lira, para desplegar, a partir de las cargas de una larga y monumental tradición (vuelta demasiado monumental) y con artificios e ingenios estéticos, el deseo de un movimiento incesante.



### Teoría de la vanguardia y vanguardia de la teoría

En lo que sigue, el desarrollo posterior de la práctica textual de Barthes no será investigado en relación con la escritura literaria de viajes –con especial atención a los libros que el escritor francés dedicara a Marruecos y Japón (Ette 2010b)–, sino con miras a la creación/composición (literaria) de una teoría estética (una teoría estética estéticamente concebida), para poder derivar de allí resultados que sean relevantes para las posibilidades y riesgos de una escritura teórica “tras” las vanguardias. Para retomar una famosa pregunta: desde la perspectiva aquí elegida, ¿qué ha muerto y qué permanece vivo del proyecto vanguardista del siglo xx?

Ningún otro texto salido de la pluma de Roland Barthes se prestaría de mejor manera para responder a esta pregunta que *Le plaisir du texte*. En este delgado volumen se atan y confluyen todas las líneas de fuerza y todas las líneas vitales de la obra barthesiana, aunque también los debates teóricos centrales del siglo xx francés. Sin exagerar, se puede decir que en este libro publicado en 1973 no sólo se reflexionan retrospectivamente los aspectos, conceptos, discursos y preguntas decisivos de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta, sino a la vez se encuentran prefiguradas prospectivamente las perspectivas para los desarrollos futuros que impregnarán el pensamiento y la escritura del semiólogo y teórico cultural francés durante sus últimos años y que hasta hoy afectan los debates teóricos de la actualidad (Ette 2011b: 111-122).

En las tomas de posición que Roland Barthes efectuó en *Le plaisir du texte* –tomas de posición radical, y aún así suavemente móviles y flexibles– no podía faltar el concepto mismo de la vanguardia. Dentro de las sesenta y cuatro figuras, compuestas de uno o más microtextos y que constituyen la coreografía del volumen completo,<sup>9</sup> hay dos pasajes en los que el semiólogo francés se refiere a su contradictoria y, para ese entonces, altamente problemática relación con la vanguardia. El primero corresponde al segundo de los tres microtextos de la figura “Dire” y se aboca a esa correlación recíproca fundamental para este libro entre *plaisir* y *jouissance*, entre placer y goce:

Le plaisir n'est-il qu'une petite jouissance? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir extrême? Le plaisir n'est-il qu'une jouissance affaiblie, acceptée – et dé-

9 Un modelo de la estructura completa de este libro se puede encontrar en el comentario que realicé para la nueva edición alemana de *Le plaisir du texte* (Barthes 2010: 94-95).

viée à travers un échelonnement de conciliations ? La jouissance n'est-elle qu'un plaisir brutal, immédiat (sans médiation) ? De la réponse (oui ou non) dépend la manière dont nous raconterons l'histoire de notre modernité. Car si je dis qu'entre le plaisir et la jouissance il n'y a qu'une différence de degré, je dis aussi que l'histoire est pacifiée : le texte de jouissance n'est que le développement logique, organique, historique, du texte du plaisir, l'avant-garde n'est jamais que la forme progressive, émancipée, de la culture passée: aujourd'hui sort d'hier, Robbe-Grillet est déjà dans Flaubert, Sollers dans Rabelais, tout Nicolas de Stael dans deux cm<sup>2</sup> de Cézanne. Mais si je crois au contraire que le plaisir et la jouissance sont des forces parallèles, qu'elles ne peuvent se rencontrer et qu'entre elles il y a plus qu'un combat : une incommunication, alors il me faut bien penser que l'histoire, notre histoire, n'est pas paisible, ni même peut-être intelligent, que le texte de jouissance y surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), qu'il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et que le sujet de cette histoire (ce sujet historique que je suis parmi d'autres), loin de pouvoir s'apaiser en menant de front le goût des œuvres passées et le soutien des œuvres modernes dans un beau mouvement dialectique de synthèse, n'est jamais qu'une «contradiction vivante» : un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute (Barthes 1994: 1504).

El problema de la relación entre *plaisir* y *jouissance* expuesta en este microtexto pone en evidencia cuál es la apuesta teórica que Barthes propone. Aquí nos enfrentamos con los dos conceptos centrales del libro, con cuyo funcionamiento se apuesta nada más y nada menos que a la “enajenación” del Occidente, una *dépossession de l'Occident*, y con ella se apunta a una de las preguntas decisivas de la construcción teórica posestructural a finales de los años setenta (Ette en Barthes 2010: 229-230). ¿Cómo podemos narrar la historia de “la” modernidad, de “nuestra” modernidad?

Para la precaria respuesta a esta pregunta, este microtexto nos ofrece dos versiones, o mejor aún, dos visiones contrapuestas de una historia de la modernidad, expuestas por un “yo”, que por ningún motivo debemos confundir con Roland Barthes. El concepto de la vanguardia se encuentra aquí –algo que resulta sólo a primera vista sorprendente– en la primera versión, caracterizada por una diferencia gradual entre *plaisir* y *jouissance*. Aquí no existe oposición alguna entre los conceptos de placer y goce: la pregunta por la modernidad literaria se inscribe en un gran relato, asentado en continuidades y dispuesto de forma evidentemente literario-histórica, tanto como predominantemente retrospectiva. De acuerdo con esta primera visión, todo lo nuevo ya estaba dispuesto en lo antiguo, enraizado en la historia literaria y construyendo una forma orgánica dentro de una evolución, que en el fondo no conoce quiebres y que es transmitida continuamente. La historia aparece como una acumulación estable, los fósiles

principales nos son conocidos, una evolución mantiene todo unido verticalmente: en realidad, nada nuevo aparece en estos sedimentos bajo el sol de la literatura.

Y así, tal como Robbe-Grillet estuvo ya siempre contenido en Flaubert, se estructura también la vanguardia en un juego de continuidades. Sin embargo, si la vanguardia no es más que la forma progresiva, emancipada de la cultura pasada (Barthes 1994: 1504), entonces a ella no le corresponde ninguna verdadera fuerza explosiva: la vanguardia se inserta así como una variante únicamente “progresiva”, a lo mejor una avanzada, sosteniendo de este modo en curso continuo y sin quiebre alguno todo el juego de diferencias. Ahora bien, ¿qué se puede contraponer a una visión como esta?

La otra comprensión de la modernidad propuesta estratégicamente por Barthes no surge de continuidades, sino de discontinuidades fundamentales y asigna al paradigma *plaisir/jouissance* una diferencia radical irreconciliable. Al mismo tiempo, no se trata de una retrospectiva, sino sobre todo de una visión de la modernidad prospectiva, mediante la que la *jouissance* se vuelve el escándalo del *plaisir*, el *skandalon* de una historia que ya no puede relatarse más como una evolución orgánica, sino que aparece perversamente quebrada y fragmentada. Ninguna síntesis dialéctica supera y reconcilia los contrarios entre el ayer y el mañana, entre el placer y el goce, entre la historia literaria y su revocación, su radical (di)misión (*Aufgabe*)<sup>10</sup>. Pero, ¿qué (di)misión (*Aufgabe*) debe proponerse una teoría que se sabe comprometida con esta perspectiva? Para esta segunda visión es decisiva no sólo la remisión al *clivage*, a la escisión de un sujeto, sino a la *contradiction vivante* puesta entre comillas, aquella vívida contradicción que inscribe la dimensión de la vida, la que en caso contrario puede llegar a pensarse biológica o biotecnológicamente como una evolución orgánica. La estética del placer dirigida hacia la *jouissance* apuesta, en este sentido, por una radical y apetente vivacidad que atraviesa con quiebres y contradicciones tanto la historia de la modernidad como al sujeto moderno occidental; una vivacidad que parece indivisible desde cualquier par de oposiciones (estructuralista). Sólo así se hace comprensible por qué un sujeto escindido

10 *Nota del traductor:* *Aufgabe* significa en alemán, entre otras cosas, tanto tarea o deber, como renuncia o cese. He tratado de hacer visibles ambos sentidos con el sustantivo intervenido ‘(di)misión’, en el que se podría leer a la vez la misión y su abandono. Para una aclaración filosófica en castellano del término *Aufgabe* en esta doble acepción, puede consultarse el ya famoso ensayo de Pablo Oyarzún, “Sobre el concepto benjaminiano de traducción” (1993).

puede disfrutar gozosamente a la vez tanto de su continuidad como de su discontinuidad —es decir: vivir esa escisión como una estructuración poli-lógica. Aquí se vincula la poliperspectividad con lo polilógico no sólo en un proceso de conocimiento, sino también en un proceso vital.

Un segundo pasaje afina esta comprensión de la (conceptualización de la) vanguardia postulada en *Le plaisir du texte* de forma extremadamente clara, ya transparente. Se halla en la figura “Récupération”, compuesta de un microtexto dividido en cuatro secciones, que parte de la base de que el arte desde hace tiempo aparece comprometido, lo que hace plausibles los esfuerzos del artista por destruirlo finalmente (Barthes 1994: 1522).

La destrucción del arte —o la institución arte, para decirlo en los términos de la *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger, libro aparecido en 1974 y, por lo tanto, casi contemporáneo— es, sin embargo, un procedimiento característico de las vanguardias históricas europeas. La figura barthesiana practica algunos de aquellos ensayos de destrucción, aunque en la tercera parte del microtexto agrega:

Le malheur est que cette destruction est toujours inadéquate; ou bien elle se fait extérieur à l'art, mais devient dès lors impertinente, ou bien elle consent à rester dans la pratique de l'art, mais s'offre très vite à la récupération (l'avant-garde, c'est ce langage rétif qui va être récupéré). L'inconfort de cette alternative vient de ce que la destruction du discours n'est pas un terme dialectique, *mais un terme sémantique*: elle se range docilement sous le grand mythe sémiologique du «*versus*» (*blanc versus noir*); dès lors la destruction de l'art est condamnée aux seules formes *paradoxaes* (celles qui vont, littéralement, contre la *doxa*) : les deux côtés du paradigme sont collés l'un à l'autre d'une façon finalement complice: il y a accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées (Barthes 1994: 1522).

El análisis expuesto aquí, en *Le plaisir du texte*, es extremadamente agudo y ante la posición de la vanguardia da en el blanco: precisamente porque el artista hace de la destrucción del arte su meta, se inserta en una oposición simple, cuyas dos caras se hallan en última instancia en un cómplice acuerdo mutuo. Si el ensayo de una destrucción del arte permanece dentro de la misma praxis artística, entonces, en última instancia, se consigue quitarle rápidamente agudeza al intento destructivo en cuanto al procedimiento artístico y se lo incorpora al repertorio mismo del arte. La vanguardia queda suspendida en el paradigma: entre la espada y la pared, a la merced de una única e implacable lógica.

La vanguardista destrucción del arte, según el lúcido análisis de la figura barthesiana, no pone en movimiento ningún proceso dialéctico, sino

que se lleva a la muerte en los pares opuestos del *versus*, lo que en el mejor de los casos hace posible un posicionamiento en contra de la *doxa*. Sin embargo, a esa posición le falta cualquier tipo de dinámica, cualquier tipo de libertad de movimiento. El lenguaje encrático y acrático<sup>11</sup>, es decir, la expresión lingüística que se encuentra en el poder y aquella que se lanza en contra de él, decaen en cómplices que interdependientemente se confirman y estabilizan en sus oposiciones: la *contestation* se adhiere al poder, tanto como el poder requiere de la *contestation*, para justificarse y posicionarse. En cuanto estrategia de la batalla literaria, Barthes era plenamente consciente de esto.

Ahora bien, ¿qué caminos pueden sacarnos de este callejón sin salida? La búsqueda del concepto excéntrico, un concepto que surgiendo del paradigma se despide a la vez de él, un concepto como despedida de la aporía vanguardista no puede pensarse como una síntesis dialéctica —es decir, como una síntesis generadora de continuidad. Es posible quizás imaginarlo poética y poetológicamente de la manera más convincente como una *île voyageuse*, o sea, no como la partida desde una isla, sino como la partida de la isla misma: como un suave, aunque resistente derivar fuera del paradigma.

El mismo Roland Barthes encontró para ello otras palabras: en el cuarto segmento que cierra el microtexto, el yo se da a la búsqueda de una sutil subversión, tal como Barthes la había ya esbozado en 1971 en *Sade Fourier Loyola*: “¿No consiste acaso la mejor de las subversiones en desfigurar (*défigurer*) los códigos más que en destruirlos?” (Barthes 1994: 1129).

En la exigencia de que en la costura entre ambos conceptos contrapuestos debiera hacer ingreso un tercer término excéntrico, inaudito (Barthes 1994: 1522), *Le plaisir du texte* radicaliza la posición barthesiana en la medida en que en esto excéntrico, inaudito aparece una vez más la temeridad de la vanguardia. Claro está, de una vanguardia de-lirada, en el fondo desfigurada, que ha perdido su centro, su forma fija y su estructura temporal de la inmediatez. La búsqueda de este tercer término, a partir de lo cual se desarrolló el de lo neutro —término al cual Barthes pocos años después dedicaría uno de sus seminarios en el *Collège de France* (Barthes 2002)—, está ‘vanguardísticamente’ vacunada; una fórmula barthesiana a la que regresaremos dentro de un momento. Esta búsqueda está afanada en protegerse, justamente a través de esta vacuna, de una recaída en el

11 Para una aclaración de estos conceptos, v. Ette (1998: 372).

paradigma vanguardista (cuyos peligros Barthes conocía por experiencia propia) y las omnipresentes posibilidades de la *récupération*, de la renovada reabsorción por un sistema existente (por ejemplo, la sociedad) o por una institución existente (por ejemplo, el arte).

Sin embargo, antes de regresar sobre la pregunta de la vacuna vanguardista, es necesario determinar primero que la sutil subversión esbozada por el yo no quiere abandonar el espacio del arte ni tampoco destruirlo, sino des-centrarlo, sacarlo calculadamente del quicio, de su forma. En lugar de una estética del quiebre, como ha sido tratada a partir de la teoría de las vanguardias históricas de Peter Bürger, ingresa una estética de la dislocación, considerando los diversos sentidos y derivas de la palabra como traslado, desplazamiento, sacar de quicio, torcer argumentos, sacar de contexto, fingir, hasta llegar incluso a la atopía. Barthes elude y disloca aquello que en la vanguardia (tanto histórica como contemporánea) él considera ya muerto.

En este punto queda en evidencia que para 1973 Roland Barthes contaba claramente con su propia teoría (y su propia práctica) de la vanguardia; una teoría, sin embargo, que en *Le plaisir du texte* aparece de manera poco eufórica, ya que el intelectual francés había detectado tempranamente desde su perspectiva las problemáticas inherentes a la vanguardia. A partir de la puesta en escena de Jean-Louis Barrault de la obra *A Sleep of Prisoners* de Christopher Fry en el Théâtre Marigny, Roland Barthes publicó en marzo de 1955 en *Lettres Nouvelles* un artículo con el título de “La vaccine de l’avant-garde”, en el cual, con suma agudeza, constató la fuerza del “instinto de conservación del espectador” (Barthes 1993: 472) de cara al monstruoso y desesperante aburrimiento desplegado sobre el escenario que lo ponía a prueba. Mediante este ejemplo de Barrault, Barthes criticaba con especial vehemencia un procedimiento artístico que de cierta forma se vacunaba con la vanguardia, para inmunizarse ante cualquier crítica –“una operación corriente en el arte convencional” (Barthes 1993: 472), cuya receta es la siguiente:

On inocule un peu de progrès – tout formel, d’ailleurs – à la tradition, et voilà la tradition immunisée contre le progrès: quelque *signes* d’avant-garde suffisent à châtrer la véritable avant-garde, la révolution profonde des langages et des mythes (Barthes 1993: 472).

Barthes no se aferra a esta profunda revolución de los lenguajes y los mitos solamente al escribir sus tan exitosas *Mythologies* o durante su clara adhe-

sión en los años cincuenta al teatro vanguardista en la revista *Théâtre populaire*, sino que lo hace durante toda su vida —aún cuando en el transcurso de su carrera como intelectual y teórico cultural cambiara repetidamente los procedimientos con los cuales esperaba alcanzar estas metas. Roland Barthes estaba afanado en utilizar su conocimiento y su comprensión, su propia teoría de la vanguardia —de la cual sospechaba siempre ante la continua posibilidad de ser en última instancia absorbida por el sistema, por el orden dominante de la *doxa*— para desarrollar procedimientos propios, para crear con la ayuda de medios verbales una vanguardia de la teoría, que no sucumbiera más a los mecanismos de la *récupération*. Una teoría de la vanguardia, por lo tanto, que quisiera preparar el camino a una “verdadera” vanguardia de la teoría.

Para esta vanguardia nueva, de cierto modo también prospectiva, no podía ser válido aquello que él había constatado en 1956 con respecto a la vanguardia histórica europea en su artículo titulado “A l’avant-garde de quel théâtre?”: “Le mot même d’avant-garde, dans son étymologie, ne désigne rien d’autre qu’une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l’armée bourgeoise” (Barthes 1993: 1224).

Considerando el ensayo de 1955, retengamos una cosa: lo contrario de la vanguardia —y a la vez, su debilitamiento, ya castración, más eficiente— es entonces un poco, una pizca de vanguardia. De modo que el desafío teórico real en ella es justamente no dejarse caer en la pregunta sobre si pudiera ser también un poco más de vanguardia.

En este punto aparece en Barthes una intuición que será desarrollada más de una década y media después —y así muy cerca de *Le plaisir du texte*— por Jacques Derrida en *La pharmacie de Platon* de 1972. Porque en el discurso de Barthes sobre la vacuna de la vanguardia es posible ver la aplicación de una comprensión de la vanguardia similar al modo en que el filósofo francés desarrolla su interpretación del concepto de *pharmakon*. Siguiendo a Platón, para Derrida el *pharmakon* no es por ningún motivo sólo aquello que comúnmente tendemos a traducir como “remedio”:

La traduction par «remède» ne saurait donc être ni acceptée ni simplement refusée. Même si l’on croyait sauver ainsi le pôle «rationnel» et l’intention laudative, l’idée d’un *bon* usage de la *science* ou de l’*art* du médecin, on aurait encore toutes les chances de se laisser tromper par la langue. L’écriture ne vaut pas mieux selon Platon, comme remède que comme poison. Avant même que Thamos ne laisse tomber sa sentence péjorative, le remède est inquiétant en soi. Il faut en effet savoir que Platon suspecte le *pharmakon* en général, même quand il s’agit de drogue utilisée à des fins exclusivement thérapeuti-

ques, même si elles sont maniées avec de bonnes intentions, et même si elles sont comme telles efficaces. Il n'y a pas de remède inoffensif. Le *pharmakon* ne peut jamais être simplement bénéfique (Derrida 1972: 112).

Desde la perspectiva derrideana, es posible insertar la “vacuna” de la vanguardia, acusada de ser un procedimiento burgués, en un nuevo contexto, en la medida en que la vanguardia puede pensarse y emplearse *simultáneamente* como remedio y como veneno, como *remède* y *poison*. Si la vanguardia, el remedio original, se vuelve veneno, entonces se puede emplear y administrar sutil y refinadamente un poco de vanguardia como antídoto, para proteger de cualquier recaída en la vanguardia (histórica).

Sin poder adentrarnos en el enorme impacto que tuvo en Barthes la práctica teatral de Brecht desde la visita a París del *Berliner Ensemble* en 1954, es importante destacar una vez más con cuánta intensidad (y con cuánta duración, puesto que se prolonga incluso hasta *Le plaisir du texte*) es que el teatro se volvió para el semiólogo un campo de experimentación para la reflexión sobre las posibilidades y fronteras del arte vanguardista. El arte y la comercialización, la vanguardia y la cultura de masas se encuentran desde entonces en el pensamiento y la escritura de Barthes en una productiva relación de tensiones que le dio alas tanto a su teoría de la vanguardia como a la siempre vislumbrada vanguardia de su teoría. Por supuesto, estas eran posiciones de una vanguardia que en Barthes aún no quiere decir su nombre —en *Le plaisir du texte* de 1973 todavía se hallan muy presentes todas aquellas heridas y malentendidos que provocaron las vanguardias políticas de mayo de 1968.

En una entrevista sobre las posibilidades y los límites de una *contre-culture*, llevada a cabo en la altamente politizada París de 1972, es decir, después de la experiencia de las vanguardias estudiantiles, Barthes subrayó que la vanguardia era “una actividad extremadamente frágil”, víctima de la reabsorción, porque nos encontramos “en una sociedad alienada de tipo capitalista”, en la que los “fenómenos de la moda” desempeñan un papel fundamental debido a motivos económicos (Barthes 1994: 1473). Los estados socialistas —Barthes nombra aquí en primer lugar a la Unión Soviética— hubieran conducido a una “liberación cultural”, “tal como nosotros la hubiéramos podido concebir desde aquí” (Barthes 1994: 1474). La anhelada “profunda revolución de los lenguajes y los mitos” (Barthes 1993: 472) había caído evidentemente en la trampa. Entonces, ¿qué hacer?



### Teoría de la *écriture courte* y *écriture courte* de la teoría

Barthes hizo, lo que en esos casos siempre hizo: se releyó nuevamente. Y esto lo relacionó con la pregunta sobre qué de la vanguardia estaba muerto y qué de ella aún vivía para él. En una extensa entrevista publicada en otoño de 1971 –es decir, claramente antes de *Le plaisir du texte*– en la revista (neo)vanguardista *Tel Quel*, Roland Barthes postuló para su propia escritura un revelador posicionamiento frente a la vanguardia:

C'est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s'interroger là-dessus) est d'être à l'*arrière-garde de l'avant-garde*: être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore: j'aime le romanesque mais je sais que le roman est mort: voilà, je crois, le lieu exact de ce que j'écris (Barthes 1994: 1319).

Sin duda, una hábil maniobra táctica: Barthes localiza su posición y aún más su proposición hacia el futuro en la retaguardia de la vanguardia. Un retorno a las tropas de avanzada del ejército burgués o una desertión de la vanguardia se ven ciertamente de otro modo. Sin embargo, ya en este momento se hace reconocible que Barthes buscaba posibilidades para pensar la vanguardia tras la vanguardia, la teoría tras la teoría, en donde la preposición “tras” no aparece como marca de clara posterioridad, sino que postula prospectivamente la pregunta “por”, un salir “en pos” de las restantes posibilidades de la(s) vanguardia(s). En el campo intelectual francés, hace largo tiempo que el antaño discurso acrático de los *tel-queliens* se había transformado en el influyente discurso encrático de una, aunque todavía minoritaria, muy influyente vanguardia que reunida en torno a Philippe Sollers y Julia Kristeva sabía utilizar sus posiciones de poder en el campo de manera estratégica<sup>12</sup>. Para ello se requería de una disciplina cuasi-militar, ante la cual el *enfant terrible* de la escena literaria y teórica francesa no estaba dispuesto a doblegarse.

En consecuencia, para Roland Barthes era importante proteger sus propias posiciones y proposiciones no sólo del retorno del ejército burgués, sino también de la reputación, influencias y poder de la recién llegada “nueva” vanguardia. Y Barthes lo sabía: ante la ocupación de una posición sólo ayuda para su dislocación una táctica del des-plazamiento, incluso del de-lirar, tal como ya la había esbozado claramente en *Sade Fourier Loyola*.

12 Sobre el problema de la “retaguardia” v. también Ette (2001: 376-379).

Decisivo en esto es: la vacuna con el suero de la vanguardia protegió a Roland Barthes de recaer en el error de la vanguardia –inclusive el de las vanguardias tras las vanguardias históricas. Por lo mismo, nunca se dio en él un verdadero “quiebre” con las nuevas vanguardias francesas de los años sesenta y setenta. El suero de la vanguardia fue para él un *pharmakon* tal como lo pensaba Jacques Derrida, simultáneamente veneno y antídoto.

Los movimientos de retirada de Barthes de las posiciones neovanguardistas en torno a *Tel Quel*, aún sutiles en 1973 en *Le Plaisir du texte*, ya eran evidentes dos años después, en su experimento autobiográfico *Roland Barthes par Roland Barthes*. Precisamente en el centro de este libro publicado en 1975, el escritor y semiólogo francés dispuso bajo el título de “Le cercle des fragments” una serie de textos cortos, que –tal como a las formas de reflexión literario-teóricas del libro completo– es necesario designar sin más como microtextos. En este círculo de fragmentos barthesianos se reflexiona principalmente en la tercera persona sobre el modo de escritura fragmentario, que atraviesa toda la creación del autor y científico:

Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments; ce choix est alors justifié à la manière gidiennne «parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme». Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte: tableautins des *Mythologies* et de *L'Empire des signes*, articles et préfaces des *Essais critiques*, lexies de *S/Z*, paragraphes titrés du *Michelet*, fragments du *Sade II* et du *Plaisir du Texte* (Barthes 1995: 165-166).

Teniendo a la vista a uno de los otros Roland Barthes, Roland Barthes destaca aquí una característica de aquella forma de escritura, que busca hacer válida para toda la creación de este Roland Barthes. De este modo, el concepto de escritura corta (*écriture courte*), favorecido por Barthes, abarca las más diversas formas de una escritura que para cada nuevo proyecto de libro elige y determina las conformaciones y disposiciones más variadas de textos breves y brevísimos. Si seguimos las referencias intratextuales propuestas por este Roland Barthes que se relee nuevamente –y de este modo, el sistema de referencias tan característico para su propia escritura dentro de su propia obra–, nos encontramos de inmediato al inicio de sus “Notes sur André Gide et son «Journal»” publicadas en 1942 en la revista *Existences* con la siguiente observación:

Retenu par la crainte d'enclorre Gide dans un système dont je savais ne pouvoir être jamais satisfait, je cherchais en vain quel lien donner à ces notes. Réflexion faite, il vaut mieux les donner telles quelles, et ne pas chercher

à masquer leur discontinu. L'incohérence me paraît préférable à l'ordre qui déforme (Barthes 1993: 23).

A partir de la exposición poliperspectivista de la obra completa de Barthes, la utilización inofensiva de la expresión *telles quelles* en el año 1942 provoca por lo menos una sonrisa: ¿Cómo pudiera Barthes sospechar cuán importante sería para él, un cuarto de siglo más tarde, una revista llamada *Tel Quel* para realizar un proyecto de escritura como el suyo? Más allá de esto, sin embargo, este pasaje documenta lo mucho que el joven Barthes, internado entonces en el sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet y que poco después publicaría una colección de textos con el título de “En Grèce”, había ya reflexionado en contra de un *pensée de système*, eligiendo la forma de “Notes”, las que por razones fundadas podríamos entender no sólo como anotaciones y observaciones, sino además como notas musicales.

La fuerza prospectiva de estas líneas, prefiguradora de la obra venidera, es desconcertante –y más de tres décadas después, el autor de *Roland Barthes par Roland Barthes* era plenamente consciente de este hecho. La forma elegida en 1942 de una interacción dialógica e inconclusa entre extractos breves de textos de Gide y textos breves intercalados de Barthes se opone a toda recaída en un pensamiento sistémico y a los intentos de no ocultar lo discontinuo mediante la sobreposición de una máscara de lo continuo –máscara que Barthes después comúnmente designará *le nappé*. Aquí no se trata principalmente de la vanguardia, sino de la búsqueda y determinación de una forma de escritura.

Aún cuando sería legítimo preguntarse si en este temprano momento Barthes no se está ya colocando otra máscara literaria que seguirá retocando durante toda su vida (Ette 1998: 100-101), de todas formas se destaca en estas líneas aquella *écriture courte*, que establece una intensa relación tanto con su posterior práctica de la pintura, cuya estética descansa en la velocidad de los *traits* y en los “barbouillages tachistes” (Barthes 1995: 166), como con el arte de la música, dentro del que Barthes siempre se deja estimular y fascinar por las formas quebradas de los *Intermezzi* de Schumann (Ette 1998: 412-413). Sin duda alguna: música y literatura, literatura y pintura se hallan extremadamente cerca en sus círculos en torno a las formas breves y brevísimas. Y el joven y muy leído Roland Barthes sabía que al ocuparse de André Gide se servía de formas de escritura que muy bien podían adscribirse a una vanguardia artística: no son gratuitas

estas evidencias que nos dicen que ya entonces Barthes estaba vacunado con el suero de la vanguardia.

El placer en la constante interrupción, en la discontinuidad puesta una y otra vez en escena, es mucho menos una alegría en el cese que un placer en el principio, mejor aún, en los inicios, en el acto de comenzar:

Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins: le risque de clause rhétorique est trop grand: crainte de ne savoir résister au *dernier mot*, à la dernière réplique) (Barthes 1995: 166).

La vinculación del *incipit*<sup>13</sup> con el principio del placer, que Roland Barthes dos años antes de su autobiografía experimental ya había desarrollado impresionantemente como estética del placer en los microtextos de *Le plaisir du texte*, gracias al contraste entre la negación a los finales de textos y sus fórmulas de clausura, pone en evidencia que para el autor de *Michelet* se trataba aquí de un principio que reclamaba validez para su práctica en los tipos de textos más diversos. La condensación semántica vinculada con todo *incipit* se experimenta apertamente como una potenciación de posibilidades, cuya apertura no puede ser recortada por ningún cierre, por ninguna clausura: todo deseo, como bien lo había aprendido de Nietzsche y sus paradójicas y recurrentes reuniones de Eros y Tanatos, desea profundidad, profundidad eterna (Nietzsche 1985: 286)<sup>14</sup>. La totalidad de esta eternidad, sin embargo, era alcanzable, aprehensible, acaso controlable para Barthes placenteramente en las formas brevísimas de la miniaturización textual. Un placer siempre reiterado en la miniaturización que jamás piensa en dimitir en su pretensión de totalidad.

Con esta modelización como miniaturización literario-teórica se nombra tanto un principio estético (remisible a la producción del texto y a la recepción del texto) como también un principio epistemológico-metodológico, que para Barthes conforma el presupuesto que le permite aplicar las formas más diversas de su *écriture courte* tanto en escritos teóricos como textos acentuados mucho más literariamente. *Roland Barthes par Roland Barthes* se asienta de este modo de una manera muy especial entre los po-

13 Para tener un panorama del estado de las investigaciones sobre el *incipit* y las diversas propuestas de interpretación sobre los inicios de un texto, véase Adamo (2000).

14 En alemán, dice Nietzsche: "Weh spricht: Vergeh! /[...] Doch alle Lust will Ewigkeit –, / [...] – will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

los de Genette ya mencionados de la dicción y la ficción, de modo que la mejor forma para designar las “Notas” friccionales, estas “Notas” oscilantes entre dicción y ficción, que constituyen el libro completo sería la de micro-fricciones. Ellas oscilan incesantemente en un imperio de los signos, que ya no desea estar sometido a un meta-discurso –que sería en este caso uno neovanguardista– ordenador y disciplinador.

La retaguardia fue entonces para Barthes la vanguardia de su vanguardia, de cuyos lastres (y residuos) el teórico de los signos siempre se ocupó ingeniosamente. ¿Cómo pudieron ser placenteramente removidos o revividos estos lastres, este peso muerto de la vanguardia? Un juego de este tipo con los lastres, artificios y deseos de la(s) vanguardia(s) de seguro no podía permanecer en el campo intelectual francés libre de peligros –los viejos enemigos de los años sesenta estaban todavía presentes (Ette 2011b: 59-73). Hubiese sido sin duda muy explosivo retirarse completamente de las vanguardias tras la vanguardia, sobre todo del grupo reunido en torno a Philippe Sollers, o incluso confrontarlos abiertamente. Sin embargo, el entorno de aquello que había quedado de *Tel Quel* ofrecía aún una protección que ninguna otra persona en el campo efectivamente pudiera haberle ofrecido.

Otros dos aspectos mencionados por Barthes me parecen de gran importancia para nuestras reflexiones. Por una parte, el autor de las *Mythologies* habla constantemente del ideal del fragmento en términos de una “haute condensation”, a la cual agrega de inmediato: “non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique” (Barthes 1995: 167). A esta condensación, que inmediatamente es distinguida de una máxima de “sabiduría de la vida”, agrega Barthes por otra parte el aspecto de una inmediatez y movilidad, que se acoplan en cambio con el placer, incluso con el goce (*jouissance*):

Le fragment (comme le haïku) est *torin*; il implique une jouissance immédiate: c’est un fantasme de discours, un bâillement de désir. Sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n’importe où: au café, dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu’il dit ou à ce que je dis) [...] (Barthes 1995: 166-167).

La *écriture courte* permite una escritura a partir del movimiento, una escritura asociada a diversos lugares, la que gracias a sus transferencias espacio-temporales provoca transformaciones acaso oblicuas, pero sobre todo rápidamente transformables. Aquí también desempeñan un papel

importante en el constante y reiterado placer de los comienzos –un placer, que Roland Barthes con sus variadas referencias a la forma de escritura de Friedrich Nietzsche<sup>15</sup> volvió productivo de una manera extremadamente creativa en el nivel de la teoría en sus microtextos de *Le Plaisir du texte*.

En este contexto de pensamiento, los microtextos –con cuya ayuda Roland Barthes retuvo las vivencias y reflexiones de sus viajes a Grecia, Marruecos o Japón– no son únicamente formas de escritura de lo discontinuo y de aquello que corta constantemente un desarrollo temporal, en correspondencia con el título de sus *Incidents* publicados póstumamente. Más bien, las propuestas teóricas de Barthes son, en cuanto incidentes, siempre legibles microtextos de la teoría, que generan sus efectos específicos mediante tres procedimientos: su polirelacionalidad apoyada en variadas remisiones intertextuales, su generalmente polisémica forma de condensación semántica y conceptual, y la combinatoria móvil que surge de éstas.

La *écriture courte* apunta en consecuencia no a una línea continua, sino a dinámicas estructuras de red móviles, generadoras siempre de nuevos vínculos y discontinuidades, que permanecen vivas y en movimiento, y que así hacen posible aquella poliperspectiva y polilógica a la que arribó el autor de *El placer del texto*. A través de la combinatoria de textos teóricos breves surgen formas teóricas múltiplemente relacionables, las que por lo mismo se oponen ingeniosamente a cualquier ordenación bajo un sistema fijado de una vez y para siempre, incluso quizás a cualquier *pensée de système*. La epistemología de la *écriture courte* se encuentra de este modo en una relación de alta tensión y por lo tanto extremadamente creativa con la *écriture courte* de la epistemología. En su miniaturización ya se encuentra un deseo, un impulso apetente dispuesto en pos de la totalidad, que desea lo más grande en lo más pequeño, lo total en lo fractal, sin volverse totalitario y sin degenerar en un sistema.

### Nanoteoría y archipielización

En esta capacidad de resistencia de lo estético generada microtextualmente –y no en una estética de la resistencia (anclada políticamente sea donde

---

15 Las referencias explícitas e implícitas a Nietzsche en *Le plaisir du texte* son innumerables. Al respecto se puede consultar un seguimiento y comentario de estas referencias en el detallado comentario a este texto en Barthes (2010).

sea), que desde la perspectiva de Barthes se halla dentro del inútil campo de tensiones de los discursos que hoy aún son acráticos pero que ya mañana se volverán encráticos— subyace la verdadera fuerza de resistencia, la fuerza vital de los experimentales textos breves y brevísimos de Roland Barthes. Una capacidad de resistencia estética que se sabe comprometida con el estilo de pensamiento y escritura de Friedrich Nietzsche, cuya influencia transmitida directa y muchas veces indirectamente a través de filosofemas desde Gastón Bachelard hasta Gilles Deleuze puede apenas ser ignorada.

La constante y siempre reiterada remisión a las formas de pensamiento y escritura de Nietzsche le proporcionaron a Roland Barthes la posibilidad de construir para su propia práctica una vanguardia antes de la vanguardia histórica, una estrategia que le permitió burlar históricamente a la vanguardia de la primera mitad del siglo xx con la ayuda de los filosofemas nitzscheanos de finales del siglo xix y hacerla siempre productiva para su propio pensamiento y su propia escritura. Friedrich Nietzsche es para Roland Barthes como un suero y quizá, mejor aún, un *pharmakon*, que le permite en tanto remedio y droga seguir desarrollando el proyecto de la vanguardia sin ser arrastrado nuevamente a la mecánica (y estética) del quiebre, ya hace tiempo vuelta histórica y tan claramente descubierta en su fracaso por Roland Barthes. La *écriture courte* nitzscheana representó para él aquella vacuna que lo protegió, por un lado, de hundirse en la vorágine de los movimientos totalitarios de las vanguardias históricas, y por el otro, de someterse a la fuerza gravitatoria de aquellas sabidurías vitales, que en la constelación de las máximas filosófico-literarias se fijan en sólidos esquemas de pensamiento. A esta fuerza gravitatoria contrapuso Barthes la fuerza vital de una escritura vanguardista tras la vanguardia, la que conscientemente entrega con ingenio y apetencia, las cargas de la propia historia a los deseos de una práctica teórica y escritural, que se alinea a la estética del placer por él anhelada.

Gracias a un modo de escritura corta de lo discontinuo, aprendido de Nietzsche aunque no reductible a él, surgen del mismo modo astillas-narrativas así como astillas-teóricas, teoremas en la forma de microtextos de la teoría, que constituyen el cuerpo y la caja de resonancia de *Le plaisir du texte* (Ette en Barthes 2010: 150-158); aunque en el fondo cruzan toda la creación del teórico de los signos y practicante literario de los signos francés. ¿No ofrecía ya “En Grèce” aquella proposición, aquel prospectivo paisaje de la teoría dentro del cual aún se mueven los móviles microtextos e islas-texto de los años setenta?

De cara a este placer en lo fractal (Ette en Barthes 2010: 158-163), con justificadas razones podemos entonces hablar de una nanoteoría desarrollada por Barthes sobre la base de sus modos de escritura corta; una nanoteoría que sería impensable sin las diversas confrontaciones, aventuras y vivencias del teórico de los signos tanto con la vanguardia histórica (en especial con la francesa) como con las siguientes vanguardias de los años sesenta y setenta. En la forma filosófico-literaria de la nanoteoría barthesiana el texto muestra y realiza lo que representa.

Con lo que aquí nos confrontamos es con una forma expresiva nanoteórica, condensada a lo largo de varias décadas y endurecida, aunque manteniéndose viva y móvil, en el fragor de las batallas en torno a las vanguardias del siglo xx; una forma expresiva que a semejanza de la poesía se lanza en pos de la polisemia más grande, en pos de un espacio de interacción para los significados y movimientos más diversos y contradictorios y que a la vez se interesa poetológica (y texto-teóricamente) por el despliegue de una poliperspectiva y polilógica en el espacio más pequeño.

Lo mucho que esta forma de escritura se relaciona también con la propia práctica de la pintura de Barthes, con su velocidad de ejecución, el *rush* de sus pinceladas y la estética de sus *traits* rápidamente lanzados, queda literalmente a la mano.<sup>16</sup> Por el contrario, la nanoteoría, que dentro de la obra de Barthes tiene sin lugar a dudas su punto más espectacular en *Le plaisir du texte*, requiere de una lectura lenta, cuidadosa y muchas veces reiterada: requiere de un oído agudo, que será presentado como un (alcanzable) ideal que al final de *Le plaisir du texte* se presenta en su dimensión erótica y que en *Roland Barthes par Roland Barthes* es introducido con la característica *délicatesse* del teórico de los signos francés: “...une haute condensation, non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique: au «développement», s’opposerait le «ton», quelque chose d’articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le *timbre*” (Barthes 1995: 167).

En contra de la *doxa* de la teoría, Barthes opone la ligereza, la mutabilidad y la templanza de un timbre, que nunca llega a su silencio y que a diferencia de las máximas nunca debe alcanzar una máxima fuerza gravitatoria. Para Barthes, aquello muerto en la teoría de la vanguardia es el quiebre, la oposición, la dureza de un pensamiento y de un accionar que apuesta por líneas de combate, que insiste en exclusiones, las que se ejercen

---

16 Cfr. la figura “Le cercle des fragments” en Barthes (1995: 166).



estratégicamente desde un centro y que en última instancia se subordinan a un pensamiento sistemático. El lastre de una práctica y teoría de la vanguardia tal, lo “trata” Barthes con una coreografía que como teorema pone en movimiento a la teoría de la vanguardia más allá de cualquier *pensée de système*, permitiéndole así volver a vivir. Una (futura) vanguardia de la teoría se alimenta de estos teoremas, que nunca deberían llegar al silencio o al descanso, si no desean constelarse —o mejor dicho— coagularse en una nueva *doxa*, en un nuevo discurso encrático.

La nanoteoría puesta en práctica por Roland Barthes surge por su parte de una coreografía de teoremas que se configuran siempre nuevamente y que permiten seguir soñando el sueño de la vanguardia bajo nuevas condiciones. El placer/deseo de las vanguardias históricas, que es perceptible en todos sus manifiestos, ya no se dirige más hacia la construcción de la firme arquitectura de un nuevo imperio, sino que disloca este totalitarismo en un imperio de los signos, que por ningún motivo ha perdido de vista la totalidad. Ahora bien, una futura vanguardia de la teoría apunta a una modulación y modelización teórico-literaria, que en el sentido de Claude Lévi-Strauss incorpora en su miniaturización la disponibilidad de una totalidad, la que sólo es asequible como un *modèle réduit* —es decir, en su fractalidad y con ello en su intensidad.

La radicalidad de una vanguardia de la teoría, tal como se despliega en *Le plaisir du texte*, no yace en la radicalidad de sus proposiciones y menos aún en la radicalidad de sus posiciones, sino, en primera línea, en la visión/intuición (*Einsicht*) de que la miniaturización, que está empaquetada ingeniosa y apertentemente en cada teoría, debe remitirse radicalmente a los propios modos de escritura; sobre todo, si los lastres de la vanguardia, históricamente acumulados, no han de volver a arrastrarse y reactivarse. Si la base desde la cual surge la nanofilología es la posibilidad de poner a prueba y desentrañar de forma condensada, mediante las formas breves y brevísimas, las condiciones fundamentales y procedimientos de la literatura, entonces la nanoteoría emprende el intento de generar los teoremas necesarios para ello, de una manera tan fuertemente miniaturizada que logran poner a disposición, en estas formas breves, sus campos temáticos y de investigación.

Los teoremas de una nanoteoría concebida de este modo no conforman continentes, no ejercen ningún dominio, sino que configuran estructuraciones archipiélicas abiertas, que en su condición quebrada y fractal permiten dejar atrás, allí donde se pueda, la interacción demasiado simple

entre discursos, teorías y escuelas acráticas y encráticas. Con justificadas razones se podría hablar aquí de una archipielización de todas las lógicas que más allá de todo lo (únicamente) dialógico –que frecuentemente recae en la separación entre el “nosotros” y “los otros”–, apuestan decisivamente por lo polilógico. Que precisamente en esto la romanística, en cuanto ciencia-archipiélago, pudiera poner en juego sus fuerzas y virtudes, es algo que aquí sólo mencionaremos (Ette 2005b: 265-277): fuerzas y virtudes que le podrían permitir, muy de acuerdo con la idea de Roberto Esposito, comprender vectorial y en cierto modo sismográficamente no sólo el “mundo de la vida”, sino además “la vida del mundo” (Esposito 2010: 23).

La capacidad de resistencia de una nanoteoría así concebida residiría entonces no en la disposición militar de cualquier posicionamiento táctico o estratégico, sino en la capacidad de resistencia estética de una teoría que se ha prescrito no un placer al aprehender, sino un placer al comprender: un placer/deseo de pertenecer a aquella sociedad, o mejor dicho comunidad de los amigos del texto, aquella *Société des Amis du Texte* (Barthes 1994: 1501; Ette 2012c: 53-55), cuya imagen y proyección cruzan toda actividad filológica viva y que apueste por el futuro.

*Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann*

## Bibliografía

- ADAMO, Giuliana (2000): “Twentieth-Century Recent Theories on Beginnings and Endings of Novels”. En: *Annali d'Italianistica*, 18, pp. 49-76.
- AUERBACH, Erich (1952): “Philologie der Weltliteratur”. En: Muschg, Walter/Steiger, Emil (eds.): *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*. Bern: Francke, pp. 39-50.
- \_\_\_\_ (1967): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Editado por Fritz Schalk y Gustav Konrad. Bern/München: Francke.
- \_\_\_\_ (1996): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1985): *L'Aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1993): *Œuvres complètes*. Vol I. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1994): *Œuvres complètes*. Vol II. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1995): *Œuvres complètes*. Vol III. Edición de Eric Marty. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (2002): *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977 – 1978*. Edición de Thomas Clerc. Paris: Seuil/Imec.
- \_\_\_\_ (2010): *Die Lust am Text*. Traducción y comentario de Ottmar Ette. Berlin: Suhrkamp.

- BÜRGER, Peter (1990): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DALLI SONETTI, Bartolomeo (1972 [1485]): *Isolario*. Con una introducción de Frederick R. Goff. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum Ltd.
- DÄLLENBACH, Lucien/NIBBRIG, Christiaan L. Hart (eds.) (1984): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DERRIDA, Jacques (1972): *La pharmacie de Platon. La dissémination*. Paris: Seuil.
- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- \_\_\_\_ (1968): *La struttura assente*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri/Bompiani.
- ESPOSITO, Roberto (2010): *Person und menschliches Leben*. Traducción del italiano: Federica Romanini. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- ETTE, Ottmar (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- \_\_\_\_ (2001): Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. [Existe una versión de este libro en castellano, editada en Madrid por el Centro Superior de Investigaciones Científicas (2008).]
- \_\_\_\_ (2003): "Erich Auerbach oder die Aufgabe der Philologie". En: Estelmann, Frank/Krügel, Pierre/Müller, Olaf (eds.): *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt a. M./Berlin/New York: Peter Lang, pp. 21-42.
- \_\_\_\_ (2004): "De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe". En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 4, 16, pp. 129-143.
- \_\_\_\_ (2005a): "Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik". En: Braig, Marianne/Ette, Ottmar/Ingenschay, Dieter/Maihold, Günther (eds.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 135-180.
- \_\_\_\_ (2005b): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- \_\_\_\_ (ed.) (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- \_\_\_\_ (2009): "Nanofilología: todo el universo en una sola frase". En: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 9, 36, pp. 79-152.
- \_\_\_\_ (2010a): "Todo el universo en una sola frase: microrrelato y macrocosmos". En: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 20. <[http://istmo.denisson.edu/n20/articulos/15-ette\\_ottmar\\_form.pdf](http://istmo.denisson.edu/n20/articulos/15-ette_ottmar_form.pdf)> (04.12.2012).
- \_\_\_\_ (2010b): "Zeichenreiche. Insel-Texte und Text-Inseln bei Roland Barthes und Yoko Tawada". En: Ivanovic, Christine (ed.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 207-230.
- \_\_\_\_ (2011a): "Entre/mundos insulares de la literatura. Islas, archipiélagos y atolones desde la perspectiva transareal". En: Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.): *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*. México, D.F.: Herder, pp. 185-235.
- \_\_\_\_ (2011b): *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- \_\_\_\_ (2012a): *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

- \_\_\_\_\_. (2012b): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (2012c): "Roland Barthes als Freund. Die Gemeinschaft der Textfreunde". En: *der blaue reiter – Journal für Philosophie*, 32, pp. 53-55.
- GELZ, Andreas (1996): *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LOTMAN, Jurij M. (1981): *Die Struktur literarischer Texte*. Traducción: Rolf-Dietrich Keil. München: W. Fink.
- MANDELBROT, Benoît B. (1987): *Die fraktale Geometrie der Natur*. Editado por Ulrich Zähle. Traducción del inglés: Reinhilt Zähle y Ulrich Zähle. Basel/Boston: Birkhäuser.
- Nietzsche, Friedrich (1985): *Das andere Tanzlied. Werke in vier Bänden*. Vol. 4. Salzburg: BERGLAND.
- OYARZÚN, Pablo (1993): "Sobre el concepto benjaminiano de traducción". En: *Seminarios de Filosofía*, 6, pp. 67-101.
- SARAMAGO, José (1987): *A jangada de pedra*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VÁZQUEZ DE PARGA Y CHUECA, María José (2006): *San Brandán, navegación y visión*. Aranjuez: Ediciones Doce Calles.
- WALCOTT, Derek (1998): "The Antilles: Fragments of Epic Memory". En: *What the Twilight Says. Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, pp. 65-86.
- WIRTH, Uwe (2008): "Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung". En: Wirth, Uwe (ed.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 9-70.

## De ínsulas mediterráneas y archipiélagos: el microrrelato patagónico

Laura Pollastri

*Universidad Nacional del Comahue*

Hago rotar el globo terráqueo en mi escritorio y muy abajo, casi sobre el eje que lo sostiene, la Patagonia se despliega al final de un continente: allí, donde la columna vertebral de América se astilla en los Andes en un archipiélago y se desgrana hacia el Pacífico; hacia oriente: las montañas que se extienden y aplanan en las dilatadas mesetas esteparias y descienden en pendiente hacia el Atlántico; al sur, la Isla Grande de Tierra del Fuego. Por un lado, el archipiélago; hacia el otro, el desierto: dos modos de aislamiento, dos maneras de articular la relación espacio-sujeto en una escritura también insular, que muestra de su materialidad sólo el trozo que queda sobre la superficie.

Mi trabajo se concentra en el espacio pero no intenta indagar en el modo por medio del cual el espacio aparece referido en el discurso —lo que constituiría una versión más o menos contemporánea de regionalismo—, sino que pretende explorar las maneras por medio de las cuales el sujeto significa en el discurso su experiencia del espacio vivido. Y, en este sentido, por medio del microrrelato y de breves poemas narrativos se organiza un archipiélago textual que reproduce el isolario humano que habita los confines del planeta: escrituras de lo emergente, de aquello que surge producto de la necesidad y la urgencia, de aquello que brota y sale a la superficie delatando la presencia de elementos soterrados que logran alcanzar el espacio de lo visible —y que a la vez establecen líneas de fuga respecto de lo apropiado y normativizado desde los lugares hegemónicos. Mientras toda escritura, en el marco de esta globalización que nos atora, surge de lo urbano, la tradición cultural latinoamericana remite a dos modos de regimentar la soledad y el aislamiento como barbarie: la visión sarmientina —según la cual el mal argentino es la extensión: el desierto como barbarie—, o el rodoniano Ariel y Caliban —en términos insulares.

David Lagmanovich trabaja en un ensayo imprescindible, “Visiones de la Patagonia en escritores de lengua inglesa: de Falkner a Theroux”, uno de los fragmentos finales de *The Old Patagonian Express; by Train Through the Americas*, de Paul Theroux; se lee en traducción de Lagmanovich:

[...] una ladera rocosa, algunas ovejas, y el resto eran arbustos y maleza. Si se miraba bien, se podían ver sobre estos arbustos unas florcitas rosadas y amarillas. El viento las agitaba. Me aproximé. Se sacudían. Pero eran bonitas. Detrás de mí había un gran desierto.

Esta era la paradoja de la Patagonia: para estar aquí, convenía ser o bien un miniaturista, o bien alguien interesado en los enormes espacios abiertos. No había ninguna zona intermedia que pudiera estudiarse. O la enormidad del espacio desierto, o la visión de una flor diminuta. Había que escoger entre lo diminuto y lo inmenso (Lagmanovich 2005: 12).

El estudioso tucumano señala: “en los párrafos finales del libro, [Theroux] llega a una síntesis de sensaciones –lo vasto y lo muy pequeño– que puede ser una de las claves para comprender la Patagonia” (Lagmanovich 2005: 12).

En la magnífica fenomenología del espacio que traza Gastón Bachelard con *La poética del espacio* se opone lo inmenso a lo diminuto en tanto “lo inmenso no es objeto, una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante” (Bachelard 1983: 221). La vastedad de la Patagonia, a la que parecería caberle una dialéctica de lo inmenso, adquiere dimensiones humanas al combinarse con una escritura de lo mínimo: la conciencia imaginante explora las posibilidades del detalle, la fisura, la mínima esquirla del espejo que devuelve al sujeto a su interioridad. Es en la escritura de lo trivial –o de lo que lo parece–, lo nimio, lo mínimo que el microrrelato entabla una estrategia por medio de la cual se significa un espacio pauperizado y potente trazado desde el borde contrario a la postal:

#### Polvo mojado

Una tras otra, las playas abandonadas por aquello que la civilización llama turismo contienen lo elemental para vivir o morir de hambre. Variadas maneras de enfrentar lo inevitable, la soledad, bajo las mareas que sacuden la seguridad, el confort que no existe sobre la arena pelada, polvo mojado que traerá desazón para los débiles, orgullo para quienes sean capaces de oler el poniente sin más fe que su propia cáscara. Lejos del trópico, las manos del agua imponen respeto y furor por la luna nueva, los roqueríos donde anida el pájaro que alcanzará a vernos morir, la inevitable sonoridad del grillo que anuncia gracia y sobrevivirá a la tempestad. No vendrán ladrones hasta aquí, serían devorados por la desesperación, pero estamos nosotros, ladrones de fuego escaldados por el incendio de las ciudades. Seremos robados por nuestra propia pasión.

(Playa Magagna, en casa del poeta Ankudovich)  
(Aliaga 2002: 47)

Esta escritura destroza la epicidad en fragmentos de historias individuales, antiépicas y antiheroicas<sup>1</sup>, entretajadas en el murmullo del viento o de las aguas; breve y sucinta, la palabra logra su efecto de latigazo. La poeta chilota Rosabetty Muñoz lo sintetiza en unos versos:

(huele a esencias)  
 No esperen una postal amable  
 deste pueblo de mierda.  
 Aparte del mar encabritado  
 además de las ratas  
 devorándose entre ellas;  
 aún después de los cadáveres;  
 el asunto huele a esencias.  
 Para estar aquí  
 hace falta estar vencido.  
 (Muñoz 2005)

En el comienzo de *Música desconocida para viajes*, de Cristian Aliaga, se lee: “Desierto, del latín *desertus*: abandonado. De allí surgiría, claro, desertar. A principios del siglo XVIII. Y desolar es dejar desierto” (Aliaga 2002: 21). Los desertores son los habitantes de un territorio que han trocado la desolación en habitación. Muchos escritores patagónicos se han radicado en el sur como desertores de la urbe y, en este sentido, la escritura se vuelve la manifestación de una condición cimarrona.

Un poeta de ascendencia mapuche, Laureano Hueyquilaf, oriundo de Trelew, lo explica del siguiente modo: “El florecimiento de galpones, de la industria textil que duró muy poco, el éxodo del campo a la ciudad, y las migraciones internas hicieron de Trelew (como de Neuquén, Comodoro, Ushuaia) una ciudad ‘cimarrona’ por decirlo de algún modo”. Y el periodista y escritor neuquino Gerardo Burton habla de “cultura cimarrona” para referirse a lo producido por Neuquén. Justamente, una cultura producto de lo cimarrón en tanto lo montaraz, que huye al campo en busca de libertad, lo imposible de domesticar y también lo que sube y emerge —como lo indica su raíz griega, *κνμα*, lo que se hincha, la ola.

1 En este sentido, sucede lo mismo en México en escrituras como las de Nelly Campobello en *Cartucho* o *Las manos de mamá*. Cf. Pollastri (2002).

El paisaje urbano patagónico está compuesto por un conjunto de poblaciones que, hacia el interior, se leen como islas hilvanadas en un pasado por las vías del ferrocarril. El escritor y periodista Gerardo Burton afirma:

Neuquén, una ciudad que de caserío en torno a una estación de tren se hizo capital por decreto. Aquí hay una sociedad plural que no respeta las aristocracias de cuna o fortuna. Es una sociedad plebeya como no pueden serlo las comunidades del Norte argentino, irrespetuosa y cimarrona como ninguna otra sociedad sudamericana (Burton 2005: 12).

Y otro patagónico, Bruno Di Benedetto, dice esto:

#### I. Geografía de lo inexistente

En este país se nos han muerto los trenes: ahí quedan  
como cadáveres de escarabajos resecos  
las estaciones o sus nombres:  
Las Plumas, Cañadón Lagarto, Punta Rieles,  
nombres aferrados al borde de la memoria, esa planicie  
barrida por el viento.

Viento hay en la Patagonia, no trenes.  
Viento loco, feroz, locomotora desbocada, transparente,  
aullido que sopla hacia todas partes, pero siempre desde el oeste.  
Tren largo como ancho es el país es este viento puntual,  
todo se lo lleva:  
bocas, almas, besos, cuentos  
todos somos pasajeros y todo es pasajero  
en este tren del tiempo  
(Di Benedetto 2012)

Esta geografía se afirma en tanto, como dice Burton, “es la orilla de un país que está en la periferia. Es el mundo de los que se imponen por su voluntad, por su ruido, su perseverancia y su insolencia” (Burton 2005: 12).

La escritura se ancla en la huella de lo mínimo y experimenta el espacio como vivencia individual de resonancias colectivas, adquiere dos modulaciones escriturarias que postergan su relación con el centro —llámese este Santiago de Chile o Buenos Aires— en pos de abastecer una cualidad comunitaria: “La poesía del sur tiene todavía la vocación de dirigirse a una tribu”, dice el poeta patagónico chileno Jaime Huenún Villa (Arellano Hermosilla 2008), y aquí poesía quiero que se extienda como *poiesis*, extensible a los actos de creación que desbordan las identidades particulares.



A pesar de nutrirse de pasados inmediatos o remotos, la escritura patagónica es del aquí y el ahora lanzados hacia el futuro, palabra de fundación. Cristian Aliaga sintetiza esta situación en *Música...*, donde se lee:

Es muy difícil ver desde lejos, y aquello que la “mayoría” –una cantidad de seres apreciable según la estadística, podríamos decir– no logra percibir no existe a ojos del mundo.

Pese a esa inexistencia formal, algunos seres poseen el estatus legítimo de los habitantes del desierto. Es decir, aquella cualidad de existir enteramente, a pesar de no ser visibles a simple vista. De permanecer desconocidos para el mundo conocido, como leyenda o misterio que puebla los confines (Aliaga 2002: 21).

Atrapados en la paradoja de no existir pero habitar –por invisibilidad, por falta del ojo que vea y legitime, “ojos imperiales”, les llama Mary Louis Pratt–, los escritores van tejiendo su trama, armando su madeja –*Tejido con lana cruda*, dice la poeta Liliana Ancalao– al margen.

La Patagonia argentina es manifestada por sus escritores de un modo peculiar: una escritura que se nutre con un doble régimen identitario en el que el espacio de la ficción coincide con la estructura de su población: los que nacieron y permanecieron en la Patagonia como lugar de origen –y que en general no se piensan en términos de patagónicos, sino como rionegrinos o neuquinos o chubutenses– y los que llegaron y se radicaron en la Patagonia<sup>2</sup> y que se perciben más como patagónicos que como integrando la geografía humana de una determinada provincia. Esta situación configura dos espesores diferentes para la topografía literaria; por un lado, el paisaje (país) que se corresponde con la infancia y que es propio de un pasado: éste emerge de la pluma de los nativos; pero hay otro paisaje que diría que incluso se vuelve más potente: el que se construye con los datos de lo inmediato y al que se le superponen los datos de la imaginación. No de una geografía imaginaria, como entiende Livon-Grosman (2003), por ejemplo –vinculada con la que es armada por los textos producidos por los viajeros– sino por la percepción de alguien que toma ese paisaje como destino voluntario: el origen de la experiencia queda distante en el tiempo y el espacio, y se transmite una percepción madurada por la razón. La escritura se vuelve, entonces, toma de posesión, legalidad de un territorio delimitado por la palabra: se obtura el paisaje de la infancia, el del

2 En la norpatagonia, me refiero a la zona de Neuquén y Río Negro, se habla de los ‘nyc’ –nacidos y criados– y los ‘vyc’ –venidos y quedados.

origen y se reinstala una nueva topografía; de este modo, la palabra suena a proclama y el verbo aquí también adquiere, desde la individualidad, el carácter colectivo. Entonces, la relación entre este desierto y la escritura de los escritores radicados en la región produce una obturación del paisaje de la infancia y se reescribe otro, un espacio construido con los datos de la razón impregnados de un fuerte hálito poético:

#### Genealogía

Los abedules nacen de semillas de álamos que han bebido agua caída durante un eclipse de luna. Disueltos en agua, los pedazos de luna vuelven en el follaje, impulsados por el deseo de flotar, otra vez, en los brazos azules del aire (Ramos 2011: 31).

Hay un texto que sintetiza los procesos que hacen del espacio una condición de la escritura; es de un escritor que vivió un tiempo de su infancia en Chimpay, pequeña aldea de la Patagonia argentina, David Lagmanovich:

#### Aquel pueblo

Aquel pueblo se llamaba Chimpay, y nada lo distinguía de otros villorrios patagónicos, perdidos en medio de la inmensidad, ateridos de frío, con hombres que cuidaban de las ovejas más que de sus mujeres, con mujeres que sufrían la agresión del frío, los golpes del marido, el dolor de la miseria, en sus casitas de chapas galvanizadas: cápsulas de metal donde los niños enfermaban y morían todos los sueños.

Aquel pueblo vio la imagen de un niño permanentemente acatarrado, con las rodillas moradas de frío porque faltaban años hasta que pudiera “alargar pantalón”, con sabañones en las orejas y un frecuente vacío en el estómago que no siempre recibía un plato de sopa caliente. A pesar de su tez y de sus ojos era un indiecito más, un mapuche más, tan sólo uno de los desheredados de la tierra.

Pero un día vio venir por el camino, del lado del cementerio, al único maestro de la escuela miserable. Venía leyendo un cuaderno donde sus alumnos lo habían visto escribir en los recreos: quizá sus impresiones de hombre de la ciudad en aquel paisaje desolado. Entonces el niño comprendió que ése era también su destino: que algún día él, y tal vez también otros, leerían lo que todavía no sabía cómo escribir (Lagmanovich 2008).

Nada que pueda leerse como lugar natal: el espacio narrado es un lugar en la experiencia, implica el momento epifánico que separa la escritura de lo ágrafo. Los dos primeros párrafos comienzan anafóricamente con las mismas palabras que apuntan al espacio y caracterizan lo general en lo particular: un pueblo, todos los pueblos. El segundo párrafo localiza la imagen infantil: la coloca y yergue contra ese paisaje donde el frío y el hambre son

las consecuencias inmediatas. A la enfermedad y a la muerte con las que remata el primer párrafo se le hilvana la figura de ese indiecito blanco del segundo párrafo, un indiecito más en la patria de Ceferino Namuncurá. Y en el tercer párrafo, la estampa del maestro hace contrapunto con la figura infantil, avanzando por el camino con la respuesta al enigma del futuro escritor, que ahora, en el presente de la enunciación tantos años después, vaticina en un acto de adivinación fabulosa lo que le depara al niño transido de frío y hambre: leer y escribir se vuelven la clave sobre la que se edifica su futuro. La pluma magistral de Lagmanovich desanda el drama sarmientino en la producción de una zona en la que la escritura sutura los vacíos, en la que el desierto es resignificado por una vocación en la letra como destino.

Sergio Mansilla Torres, del otro lado de los Andes, contesta con su palabra y escribe la contraparte del texto de Lagmanovich en el otro extremo de la vida y del espacio:

Ítaca

Y cuando, al fin, arribas a Ítaca no hay perro ni casa. Nadie ha oído hablar jamás de una tal Penélope; el nombre Ulises pertenece a un idioma desconocido. Lo que hay es una isla pelada. Floreciente fue alguna vez, dicen; pero no lo creo ni lo creeré.

El viaje fue rutinario, ni sirenas ni comedores de loto; las diosas y las ninfas brillaron por su ausencia. No hay, pues, motivo para escribir nada memorable después de tantos años de vagabundeo por lugares cuyos nombres no vale la pena recordar.

En Ítaca estás. Caminas por el sendero que conduce a la casa que construiste de joven. Los ojos van, de pronto, hasta los álamos plantados en hilera junto al arroyo: ellos permanecen en dirección contraria a la noche y guardan el nido de los barcos en sus follajes.

¡Ah de la casa! La estrecha puerta se abre a la penumbra que el sol apenas aniquila por un rato: tu casa, la escalera, la cocina —siempre la cocina—, el polvo de las cornisas; aquí hablabas con Dios mientras llovía y dejaba de llover cada tanto.

Ítaca no es la infancia. Y nunca estuviste allí ni con los vivos ni con los muertos, y no puedes recordar sino el único borroso día cuando el viento pasó por los huecos del aire. No construiste casa alguna. Ni Ítaca es Ítaca. Y no has viajado tampoco a ninguna isla. Sólo escribiste algo que no tiene, tal vez, más sentido que el agua que corre hacia el mar<sup>3</sup>

(Mansilla Torres 2011: 127).

---

3 El texto pertenece al volumen *Cauquil* (Santiago: Cuarto Propio, 2005) de Sergio Mansilla Torres; ha sido recogido en Mansilla Torres (2011: 127).

Una isla, todas las islas –hay un título muy sugestivo de Antonio Benítez Rojo para pensar el Caribe: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989)– parece decir este texto escrito en el revés de la aventura, en el retorno de un viaje que es rutinario hecho por un antiulises en una no-Ítaca, y el enigma de la escritura como el único viaje posible.

Y sobre el final del viaje, sin partida y sin destino, la escritura de la negación, como producida en el revés de las consideraciones de Theroux que leímos al principio: los ojos del que miran, las palabras del que escribe nutren de existencia y de ficción, a la vez, a la flor.

Los modos de articular la espacialidad en la escritura se resuelven por dos vías: lo que llamo una ‘meridionalidad militante’<sup>4</sup>, por un lado, y, por el otro, esta insularidad que del lado chileno está vinculada con la geografía concreta del lugar de enunciación, y, del lado argentino, relacionada con la geografía humana que la compone: el desierto (físico) es procesado en el intento de conjurar el vacío (metafísico) y esto se produce por medio de la escritura: es lo que he denominado “el desierto letrado” en oposición a la “ciudad letrada” que Ángel Rama ha leído en América Latina: ante la ciudad leída como letra, hago el experimento de leer la escritura de y en el desierto. De este modo, la escritura se resuelve en islotes de sentido: una topografía que es cartografiada por medio de archipiélagos textuales.

Mientras que el viaje puede culminar en un no-viaje, la letra asume ciertas paradojas: las islas más orientales del archipiélago de Chiloé se lla-

4 Me refiero a algunas ideas planteadas en mi “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato” (Pollastri 2010) y retomadas en “El sur en la palabra: meridionalidad y escritura” (Pollastri 2012). Allí, se lee: “Sin embargo, al hablar desde el sur y en el sur, se produce un discurso de frontera simbólica y metafórica, y también de fronteras reales. La retórica de los espacios produce como contrapartida una meridionalidad en la escritura que expone la intemperie de un sujeto atravesado por la ley de la *civis*, aun cuando lo sur sea aquello que denota un apartamiento de lo urbano y, en algunas oportunidades, de lo civilizado. Por ello, se trata de fundar la *civis* y la *urbs* en el cuerpo del texto y del sujeto” (Pollastri 2012: 94), y más adelante: “De un lado queda la civilización, la modernidad, el progreso; del otro, en una continuación del texto sarmientino, la barbarie, el retraso: en una operación que algunos designamos como patagonismo (Mellado, Casini, Pollastri): un conjunto de predicados adjudicados por el foráneo, por el que no es patagónico a lo patagónico –y que el patagónico debe resolver para hacer habitable su morada. A esto responde el habitante de nuestro sur con lo que denominaría una activa meridionalidad. Esta meridionalidad militante de los patagónicos carga los enunciados de un sentido colectivo y político –orientándose hacia una literatura menor tal como la describen Deleuze y Guattari– desde el que se desmontan los dispositivos de enunciación que desde fuera de Patagonia la radicalizan; generando por un lado una espacialidad en tanto reserva utópica (leyenda rosa); y por el otro, el vacío (leyenda negra); la reacción intenta despabilar las proyecciones tanto negativas como positivas que se despliegan, y aun cuando se acuda a predicados negativos, estos acusan la condición colectiva y urbana del hablante patagónico” (Pollastri 2012: 96-97).

man Islas Desertores<sup>5</sup>, en este nombre y en el texto que sigue se reúnen pueblo y cimarronaje, tiempo y espacio, refugio e intemperie, escritura del detalle y epopeya, desierto y archipiélago: todo confluye en este texto de Bernardita Hurtado Low que sintetiza nuestro recorrido:

#### Derrotero

Bajo al mar buscando sal para mis días hasta el refugio en las Desertores, donde no importa que una mañana las melgas queden a medio aporcar, para acercarse al puerto y recibir a los que llegan. Y luego doña Flor regala su tiempo diciendo que hay más días que vida, desde su ventana que navega frente a Talcán, allá donde no precisan mapas ni pronósticos para colmar la mesa: basta con tirar las redes cuando un pez se dibuja en el cielo.

En la isla, la vida divaga como las nubes, y se sosiega la tarde mientras vamos hilando palabras y, aunque una de mar y otra de río, reconociéndonos, como la piedra y el agua, que entre menguantes y crecientes van urdiendo la trama de los días... (Hurtado Low 2002: 39).

### Bibliografía

- ALIAGA, Cristian (2002): *Música desconocida para viajes*. Buenos Aires: Deldragón.
- ARELLANO HERMOSILLA, Claudia (2008): "Jaime Huenún: El sur comienza en una nube y termina en un árbol". Entrevista a Jaime Luis Huenún. En: *Suralidad*. Antropología Poética del Sur de Chile (blog). <<http://suralidad.blogspot.com.ar/search?q=%2B+Identidad+y+territorio>> (23.10.2012).
- BACHELARD, Gaston (1983): *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1989): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- BURTON, Gerardo (2005): "Una cultura cimarrona". En: *Ñ Suplemento Especial. Interior Neuquén. Clarín*, 26.02.2005, p. 12.
- CASINI, Silvia (2007): *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Rawson: Secretaría de Cultura de Chubut.
- DI BENDETTO, Bruno (2012): "En este país se nos han muerto los trenes". En: Grupo Heliconia: *Poemia* (blog). <<http://poemifuego.blogspot.de/2012/03/en-este-pais-se-nos-han-muerto-los.html?spref=bl>> (25.10.2012).
- HURTADO LOW, Bernardita (2002): *Furia y paciencia*. Valdivia: El Kultrún.
- LAGMANOVICH, David (2005): "Visiones de la Patagonia en escritores de lengua inglesa: de Falkner a Theroux". En: *Espéculo*, 31, pp. 1-13.

---

5 En la comuna de Chaitén, x Región de Los Lagos, Chile.

- \_\_\_\_\_. (2008): "Aquel pueblo". Texto cedido por el autor para ser leído en el v Congreso Internacional de Minificción, Neuquén, 2008. Inédito.
- LIVON-GROSMAN, Ernesto (2003): *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MANSILLA TORRES, Sergio (2011): *Buque de arte. Poesía reunida 1975-2005*. Valdivia: Aumen Digital.
- MUÑOZ, Rosabetty (2005): *Ratada*. Santiago de Chile: LOM.
- POLLASTRI, Laura (2010): "El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato". En: Pollastri, Laura (ed.): *La huella de la clepsidra*. Buenos Aires: Katatay.
- \_\_\_\_\_. (2012): "El sur en la palabra: meridionalidad y escritura". En: *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, 10, pp. 82-118.
- \_\_\_\_\_. (2002): "Los rincones de la gaveta: memoria y política en el microrrelato hispanoamericano". En: *Quimera*, 211-212, pp. 39-44.
- RAMOS, María Cristina (2011): *La secreta sílaba del beso*. Neuquén: Ruedamares.

# El canon en el microrrelato del siglo xxi

Basilio Pujante Cascales  
*Universidad de Murcia*

## 1. Introducción

Este artículo sobre el canon en el microrrelato hispánico del siglo xxi tiene como punto de partida el fracaso. Y pretendemos, desde él, construir un discurso que aporte algo a la minificción y a todos aquellos que leerán este texto. Dicho fracaso se puede concretar en nuestra incapacidad para analizar el objeto de estudio de este artículo, que, tal y como queda definido en el título, es el canon en el microrrelato del siglo xxi. Y la principal razón de esa incapacidad es la falta de distancia temporal, elemento necesario, como enseguida comprobaremos, en la formación de cualquier canon.

A pesar de ello, en las próximas páginas vamos a proponer un análisis de lo que, tomando un término propio del arte contemporáneo, es un *work in progress*, es decir, trataremos de vislumbrar cómo se está creando hoy en día lo que dentro de unas décadas será el canon del microrrelato del inicio del siglo xxi.

El valor de este análisis no pretende ser adelantarme al futuro, es decir, conocer los autores u obras que dentro de unos años se considerarán canónicos. Nuestra intención es indagar en las instituciones que participan en la difusión del microrrelato actual. Creemos que se trata de un medio que puede ser muy útil para el estudio de un género tan proteico y cuyo estudio se enfrenta hoy en día a tantos retos como es la minificción.

Comenzaremos nuestro acercamiento a este tema con una contextualización teórica que nos sirva como marco para el resto del artículo. Para ello, creemos que es necesario repasar, aunque sea brevemente, las principales teorías sobre el canon en la Literatura. Mucho más exiguo es la bibliografía teórica que existe sobre el concepto de canon en relación al microrrelato, pero no queremos soslayar algunas aportaciones importantes a este tema que nos servirán como adelanto a nuestro propio estudio.

El cuarto epígrafe será el más extenso y el principal. En él analizaremos algunas de las instituciones que participan en la difusión del minicuento

y cómo contribuyen a la formación de su canon futuro. Nos centraremos, fundamentalmente, en el género en España, como ejemplo de canon nacional que podremos extrapolar, siempre con reservas, al resto de países del ámbito hispánico. Este apartado no pretende ser exhaustivo, realizar un análisis de este tipo requeriría un límite mucho mayor que el de estas páginas, sino que busca mostrar el estado actual del microrrelato mediante su presencia en varias instituciones como la Universidad, las antologías, las editoriales, etc. Será en este apartado donde concretaremos ese fracaso al que hacíamos referencia al principio, ya que nos guardaremos de proponer ese canon del minicuento contemporáneo que quizás algún lector busque aquí atraído por el título.

## 2. El concepto de canon

El inicio de nuestro acercamiento al canon del microrrelato en los años que llevamos de siglo XXI debe partir inexcusablemente del mismo concepto que es el centro de nuestro texto. El canon ha sido, desde hace varias décadas, uno de los ejes de la Teoría Literaria contemporánea. Su definición y su relación con otros conceptos como el multiculturalismo, la posmodernidad o la recepción han merecido la atención de muchos teóricos a ambos lados del Atlántico. A pesar de que no es éste el objetivo de nuestro trabajo, creo necesario una mínima contextualización sobre este tema para que sirva de base metodológica y teórica de nuestro estudio del canon en el microrrelato contemporáneo.

Según Enric Sullá el canon es un “elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (Sullá 1998: 11). Esta breve pero certera definición deja claro algunos puntos sobre este concepto pero abre algunos interrogantes. Debemos entender que ese “valor” al que Sullá hace referencia es una cualidad literaria, ya que estamos ante obras escritas. La segunda parte de la definición es aún más significativa: este teórico pone el énfasis en que el canon no orienta hacia la lectura, como comúnmente se entiende, sino más bien a la exégesis. Este aspecto del canon citado por Sullá, lo liga a la crítica literaria, pues es ésta la institución sobre la que recae la capacidad de comentar una obra. Frank Kermode redundo en esta idea y en uno de sus ensayos sobre el tema defiende que “el canon está ligado al comentario, a la crítica y no a propiedades del texto en



sí” (en Pozuelo Yvancos 2007: 127). Wendell V. Harris, por su parte, logra verbalizar esta aparente paradoja en la que se mueve el canon y que provoca, desde nuestro punto de vista, muchas de las polémicas que lo rodean, al señalar que “aunque por definición un canon se compone de textos, en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos” (en Aradra Sánchez/Pozuelo Yvancos 2000: 46).

La definición de Sullá con la que iniciábamos este apartado de nuestra comunicación no concretaba quiénes han de considerar valiosa una obra literaria para que entre al canon. Existen una serie de especialistas que detentan lo que Kermode llamó, así tituló uno de sus ensayos sobre el tema, el “control institucional de la interpretación”. Este control se suele asociar a los profesores e investigadores universitarios, miembros de esa institución que de nuevo Kermode define como “una comunidad profesional dotada de autoridad [...] para definir [...] un tema, imponer valoraciones y dar validez a interpretaciones” (Kermode 1998: 92).

A estas instituciones se les suele acusar de elitistas y cercanas a las clases dirigentes. Es éste uno de los asuntos más polémicos en lo relativo al canon y una de las causas que provocaron, paradójicamente, el resurgimiento de los estudios sobre este concepto en las últimas décadas del siglo xx. Los teóricos de los llamados Estudios Culturales (afroamericanos o feministas, por ejemplo) criticaban que el canon estaba ligado, al menos en Estados Unidos, a la clase dominante: blanca y masculina. Esta crítica pone de manifiesto una vez más la que Enric Sullá llama “estrecha conexión entre el canon y el poder” (Sullá 1998: 11).

Las instituciones que fijan el canon poseen una serie de mecanismos que terminan de perfilar el más cercano, el asociado a una lengua, a un país o a un momento histórico. Entre estos dispositivos podemos citar las publicaciones académicas, las críticas en revistas especializadas, los planes de estudio o las antologías. Este último mecanismo, sobre el que volveremos en nuestro análisis del canon en el microrrelato actual, posee gran importancia, como ha señalado Juan Domingo Vera Méndez. Según este especialista existe una interdependencia entre canon y antología, obras que “se han erigido siempre como un instrumento crucial en los procesos de canonización” (Vera Méndez 2005).

Otro elemento importante en la configuración del canon es el género al que pertenece la obra literaria. Para Alaistar Fowler “hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros” (Fowler 1988: 100).

Esta reflexión del teórico británico nos llevará más adelante a preguntarnos por la posición del microrrelato en el canon de la literatura contemporánea.

### 3. Teorías del canon en el microrrelato

Queremos completar esta contextualización sobre el canon con un breve acercamiento a los artículos que han tratado el tema con relación al microrrelato. No existe una amplia bibliografía teórica sobre este asunto, pero podemos encontrar, al menos, tres textos que nos servirán como pórtico a nuestro análisis. El primero es del maestro David Lagmanovich y los otros dos de Laura Pollastri.

En uno de los congresos internacionales de minificción, el de Neuchâtel en 2006, David Lagmanovich presentó una ponencia sobre el canon y el corpus en el microrrelato. Señalaba las dificultades de acceder al corpus del género por su ausencia, o por no estar indexados, de las bibliotecas. También se preguntaba sobre la conveniencia de realizar un canon nacional o basado en la lengua. Desde nuestro punto de vista, creemos que se pueden mezclar ambos criterios, creando, según lo requiera la ocasión, una lista más amplia (panhispánica) o más cercana (nacional). Además, se aventuraba a pergeñar dos cánones nacionales: el de la minificción argentina (en el que incluía a Borges, Cortázar, Denevi, Blastein, Shua y Valenzuela) y la mexicana (con Torri, Arreola, de la Colina, Monterroso y Samperio) (Lagmanovich 2008).

Pero creo que la aportación más interesante de esta conferencia fue el hecho de que Lagmanovich situara al microrrelato como un género en los márgenes de la literatura, alejado aún de lo que él llamó “la tiranía de las academias”. Estamos totalmente de acuerdo con el profesor argentino, ya que consideramos que aún hoy, y tras varias décadas de estudios, la minificción se encuentra alejada del centro del canon de la literatura hispánica. Es cierto que existen algunos libros que son excepciones, pero éstas suelen ser obras de autores que han llegado al canon con textos de otros géneros narrativos (cuento o novela, normalmente). Este hecho, que el microrrelato sea periférico, influye no sólo en la formación del canon del minicuento, como veremos más adelante, sino en la propia configuración de estos

textos, en los que la parodia es tan habitual por su “postura crítica y lúdica ante el canon”, tal y como afirmó José Luis Fernández Pérez (2005).

Este gusto por la parodia del canon, uno de los rasgos de la minificación, es analizado por Laura Pollastri en su artículo sobre este tema, que recoge una intervención en el congreso internacional de minificación de Salamanca en 2002. Señala que existe un verdadero “ciclo cervantino” (Pollastri 2004: 56) formado por minicuentos que parodian el *Quijote*, el más canónico de nuestros libros, de hecho el único en español que entra en el canon de Bloom. Estas reinterpretaciones de la obra de Cervantes no son ni mucho menos aisladas y son muchas las obras canónicas que “sufren” estas parodias. Según Pollastri “con su tarea erosiva, el microrrelato desdibuja los bordes de un canon armado sobre el etnocentrismo” (Pollastri 2004: 62).

En otro artículo, Pollastri estudia cómo el microrrelato fue incluyéndose poco a poco dentro de los estudios académicos y, por lo tanto, acercándose al canon (Pollastri 2006). Repasa la importante labor que, en las últimas décadas del siglo xx, desempeñaron especialistas, antologías, revistas o congresos que dieron visibilidad a un género que ella define como “hereje”. Este artículo de Laura Pollastri nos servirá de guía en el siguiente apartado, en el que estudiaremos la influencia de éstas y otras instituciones en la formación del canon del microrrelato hispánico actual.

#### 4. El canon del microrrelato del siglo xxi

Antes de analizar cómo se está creando el canon del microrrelato actual debemos responder a varias preguntas previas. La primera es sobre la propia identidad genérica del minicuento. A pesar de que existen algunos especialistas que lo consideran como un subgénero del cuento, creemos que existe unanimidad sobre su consideración como forma (género o subgénero) independiente y consolidada. También hemos podido pasar página de la inútil y engorrosa cuestión terminológica (es aceptado que microrrelato y minicuento son los términos más correctos) que tantas páginas ocuparon hace unos años.

Otra cuestión previa que debemos solventar atañe al canon del microrrelato del siglo xx. A pesar de que no es éste nuestro objetivo, que-

remos ofrecer un par de pinceladas sobre el asunto, ya que nos será de gran utilidad para nuestro análisis. Es una idea bastante aceptada entre los especialistas que autores como Borges, Cortázar, Monterroso, Arreola o Ana María Matute forman el núcleo canónico de la etapa de formación del género. Menos unanimidad existe, por la falta de perspectiva, sobre los escritores de finales de los años 80 y 90, etapa de consolidación del género. Sin embargo, en el canon de esta etapa suelen aparecer autores como Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Luis Mateo Díez, José María Merino o Luis Britto García.

Si difícil es aún establecer el canon de la minificción hispánica de las últimas décadas de la centuria precedente, analizarlo en el siglo que acabamos de comenzar se antoja como una tarea imposible. La nula perspectiva que tenemos y la escasez de artículos teóricos amplios nos pueden llevar a pensar que se trata de una empresa abocada al fracaso desde su comienzo. Sin embargo, creemos que es interesante analizar no tanto ese canon, sino las instituciones que hoy en día están ayudando a formarlo. Es por ello que, siguiendo libremente la metodología del citado artículo de Laura Pollastri, nos vamos a ocupar ahora de esas entidades que difunden el microrrelato actual y que optan, de manera deliberada o no, por ciertos autores en detrimento de otros.

Pasó ya la época en la que “microrrelato” era un neologismo apenas conocido por lectores y editores; hoy en día estamos ante una realidad literaria de amplia difusión en la mayoría de los países de habla hispana. En la difusión de la minificción actual existen una serie de instituciones que realizan una labor de gran importancia para el devenir del género y para un desarrollo que aún no ha alcanzado, ni de lejos, el de otras formas cercanas, como el cuento. Dentro de estas instituciones encontramos algunas que difunden de manera general y amplia los minicuentos, sin discernir su calidad ni su trascendencia; otras, sin embargo, sí poseen un mayor afán “canonizador”, ya que se centran en los autores cuyas obras merecen la pena ser leídas o analizadas. Veamos, una a una, todas estas instituciones.

Comenzaremos con uno de los instrumentos que emplea la crítica académica para definir el canon literario: las historias de la literatura. La presencia del microrrelato del siglo XXI en ellas podría parecer casi una quimera, ya que estos libros suelen necesitar bastante perspectiva histórica para incluir obras relevantes en el devenir de la literatura. Sin embargo, analizando un caso concreto, la *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad. 1936-2010* de Jordi Gracia y Domingo

Ródenas, vemos como nuestro género se cuela entre las grandes formas canónicas. No debemos llamarnos a engaño y pensar que el lugar que ocupa es importante. No existe ningún capítulo de este libro de más de mil cien páginas dedicado en exclusiva al minicuento español. La mayoría están dedicados, cuando se habla de narrativa, a la novela y, en menor medida, al cuento. Sin embargo, cuando los autores repasan la obra de los narradores más destacados de las últimas décadas (el libro alcanza hasta 2010), en algunos casos se cita el cultivo del microrrelato, discerniéndolo de los libros de cuentos. Como ejemplos, tendríamos que considerar que Gracia y Ródenas (a la sazón, un especialista que se ha ocupado en más de una ocasión de la minificción) citan obras de minicuentos de Luis Mateo Díez (Gracia/Ródenas 2011: 817), Quim Monzó (894), Hipólito G. Navarro (896), Julia Otxoa (899) o José María Merino (657). En algunos casos, incluso, los autores se permiten reproducir un microrrelato, como “La carta” de Luis Mateo Díez, o apuntar algún aspecto del género, cuyo cultivo, a propósito de la obra de Merino, definen como un “terreno de arenas movedizas” (Gracia/Ródenas 2011: 657).

Valga este ejemplo de historia de la literatura como una muestra de cómo el microrrelato comienza ya a introducirse por los intersticios del canon a través de estos libros. En el caso del volumen que nos ocupa, hemos de conceder que su lugar es marginal, casi anecdótico, pero nos ayuda a reconocer la relevancia de una serie de autores, en este caso españoles, que cultivaron el género a caballo entre los dos siglos. A este ejemplo debemos añadir el caso de José Carlos Mainer, que en su libro *La escritura desatada. El mundo de las novelas* tiene en cuenta al minicuento (Mainer 2012: 356).

El canon ha estado, desde hace mucho tiempo, ligado a la próxima de las instituciones que vamos a estudiar: los programas educativos y los libros de texto. Como ya señalamos anteriormente, el canon es una construcción ideologizada y que se basa en una visión hegemónica de la literatura. Los planes de enseñanza son conscientes del poder que poseen al proponer unas obras u otras como lecturas para los alumnos universitarios y de Secundaria. En el primero de los casos, la Universidad, la presencia del microrrelato es aún marginal, salvo en casos aislados de profesores que apuestan de manera decidida por incluir su estudio dentro de sus asignaturas. A pesar de que estos casos son aislados, la tendencia, de la práctica ausencia de hace una década a la mínima presencia actual, nos muestra que el microrrelato podrá encontrar aquí otra veta por la que acceder al canon general.

En los libros de Secundaria, la presencia del minicuento dentro de los contenidos literarios es aún más extraña. Cuando los alumnos de la ESO estudian los géneros narrativos se les cita siempre la novela y el cuento como ejemplos, pero casi nunca el microrrelato. Sin embargo, esta clase de textos posee una gran utilidad didáctica, por lo que sí solemos encontrar minicuentos como ejemplos de textos narrativos. Esta divergencia entre su empleo como textos de trabajo y su ausencia en las preceptivas, nos lleva a sinsentidos como el que podemos encontrar en el libro de Lengua y Literatura de 1º de la ESO de la editorial SM. En este libro de texto se reproduce el microrrelato “Tabú” de Enrique Anderson Imbert, pero se pide a los alumnos que hallen en él los rasgos propios del cuento, sin nombrar nunca, ni siquiera como variedad o subgénero, a la minificción.

Además de mediante las historias de la literatura, los especialistas académicos tienen otros instrumentos para configurar el canon. Los próximos que vamos a analizar son los artículos y las ponencias en congresos. Estos encuentros parten, casi siempre, de una perspectiva canónica, ya que se presentan ponencias sobre los autores más importantes relacionados con el tema elegido. En el caso de los congresos de minificción que se han celebrado en la última década, un repaso a sus programas nos muestra cómo existen algunos autores que han sido estudiados más que otros. Es ésta otra manera de crear al canon, ya que el especialista pone el foco sobre un autor que considera relevante dentro del género. Al ser estos congresos los principales encuentros entre investigadores dedicados al microrrelato, su impacto es directo y muy grande.

Analizando los programas de congresos como los de Salamanca (2002), Neuchâtel (2006), Málaga (2008) o Berlín (2012), comprobamos que varias comunicaciones o ponencias han sido dedicadas a los considerados como autores canónicos del microrrelato español contemporáneo. Los nombres de Juan José Millás, José María Merino, Julia Otxoa o Andrés Neuman aparecen en los títulos de varios trabajos, lo que contribuye a que, desde el análisis académico, se consolide su posición en el centro del canon del género.

En estos congresos existe otra forma, una más, de construir el canon del microrrelato. Nos estamos refiriendo a la invitación de algunos autores para que lean sus textos durante el encuentro. Un género tan breve como el nuestro se adapta muy bien a la lectura pública, por lo que los organizadores seleccionan a narradores destacados (canónicos) para que participen de esa forma en el encuentro. La selección no es aleatoria, ya que se busca

a escritores reconocidos y que tengan una estrecha relación con la minificción, ya que se les suele pedir alguna breve reflexión sobre el género.

En el ámbito universitario también son importantes las tesis doctorales que, en los últimos años, se han dedicado a este tema. Entre las que se centran en el microrrelato español podemos citar las de Leticia Bustamante (2012), Darío Hernández (2012) y Basilio Pujante (2013). Tampoco debemos olvidar la labor de editoriales que han publicado libros de minicuentos o que incluso han dedicado colecciones al género. Entre ellas debemos recordar a Thule, Páginas de Espuma, Menoscuarto o Talentura.

Otro lugar donde los investigadores publican sus artículos sobre el microrrelato es en las revistas. En España han sido varias, por ejemplo *Lucanor*, *Quimera*, *Ínsula* o *Clarín*, las que han prestado especial atención al minicuento, pero vamos a ocuparnos de la segunda de ellas. La revista *Quimera* dedicó en 2002 sendos monográficos al género, aunque nos vamos a centrar ahora en la sección que mantuvo desde febrero de 2003 hasta mediados de 2006 y en la que en cada número publicaba microrrelatos de un autor concreto. Se trata de una nueva manera de construir el canon, ya que los coordinadores de la sección (Neus Rotger y Fernando Valls), seleccionaban cada mes un autor destacado en el ámbito de la minificción hispánica. De nuevo nos encontramos con el que ya podemos llamar el “canon del minicuento español” de principios de siglo: José María Merino, Hipólito G. Navarro, Julia Otxoa o Andrés Neuman. Bien es cierto que en esta sección también aparecieron nombres cuya minificción no había recibido tanta atención, al menos hasta ese momento, como Ángel Olgoso o David Roas.

Algunos de estos autores formaron parte de la antología que en 2005 editaron la propia Neus Rotger y Fernando Valls y que titularon *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*. Este tipo de libros son muy útiles para la configuración del canon porque en ellos un especialista recoge los textos que considera más importantes del género. En la opinión de Fernando Valls, estos volúmenes sirven “para explicar y dar cuenta de lo que existe, llamando la atención al lector sobre ello” (Valls 2012a). En el caso del microrrelato español, nos centraremos en dos colectáneas muy recientes que tienen la cualidad de que sus editores son dos consumados especialistas en el género: Irene Andres-Suárez y Fernando Valls. La antología de Andres-Suárez, titulada *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo* (2012) recoge, como se indica en el título, minicuentos de todo el siglo xx, repaso en el que no falta ningún clásico, pero

también incluye textos recientes. Es ahí donde Andres-Suárez participa de manera directa en la formación del futuro canon del microrrelato del siglo XXI, ya que apuesta por minicuentos cuya publicación apenas tiene unos años. Entre los autores más recientes que incluye podemos citar a Rubén Abella, Manuel Moyano o Ginés S. Cutillas.

Si los autores que han publicado en el siglo XXI engrosan la última sección de la colectánea de Andres-Suárez, en el caso de la antología de Fernando Valls forman la práctica totalidad del libro. Esta obra, titulada *Mar de pirañas. Los nuevos nombres del microrrelato español* (2012b), es una apuesta decidida por tomarle el pulso al género. Todos los minicuentos están firmados por autores españoles (o residentes en nuestro país) nacidos después de 1960. Por esta razón se prescinde de nombres canónicos como los de Merino, Díez u Otxoa, y se incluye a algún autor que aún no ha llegado a la treintena. Entre los narradores que aparecen en *Mar de pirañas* encontramos varios que también estarán en el libro de Andres-Suárez, como Ginés S. Cutillas, Manuel Moyano, Ángel Olgoso o Miguel Ángel Zapata. La presencia de estos autores, cuyos libros de minificción son relativamente recientes, en las antologías de dos especialistas de reconocido prestigio, como lo son Valls y Andres-Suárez, los sitúa en una posición privilegiada en ese canon, aún en formación, del microrrelato del siglo XXI.

La gran cantidad de autores que incluye Fernando Valls en *Mar de pirañas*, cerca de setenta, hace que el libro no pueda ser considerado un canon, sino más bien un rastreo de lo más interesante de la minificción actual. Se trata, en definitiva, de ofrecer un corpus amplio y variado del que, en un futuro, saldrá el verdadero canon. Sí está más cerca de este concepto un artículo que publicó Valls en la revista *El Ciervo* y que reprodujo en su blog *La nave de los locos* (Valls 2011). Bajo el título de “Mi biblioteca de libros de microrrelatos”, este especialista ofrece un repaso al género, señalando las obras que, a su juicio, son las más importantes de la historia del mismo. En lo que se refiere a la minificción española publicada en el siglo XXI, Valls cita libros de Tomeo, Luis Mateo Díez, Merino, Otxoa, Aparicio, Neuman, Abella, Olgoso, Hipólito G. Navarro, Pedro Ugarte, Luciano G. Egido y Juan Gracia Armendáriz. Doce nombres; lo más parecido que encontraremos a ese canon del microrrelato español que nuestro título prometía.

Varios de los autores de la antología *Mar de pirañas* no poseen ningún libro editado, pero Valls los seleccionó por la difusión que sus textos han tenido en los blogs. Esta herramienta de comunicación, tan propia de



nuestro siglo, es un medio perfecto para la publicación de minicuentos, especialmente para los autores noveles. Sin embargo, y debido en parte a la gran cantidad de bitácoras que publican este tipo de relatos, sólo algunos blogs poseen la capacidad de acercar al canon a los autores a los que publican. Un ejemplo claro lo tenemos de nuevo en los muchos microrrelatos que Fernando Valls publica en *La nave de los locos*. La importancia de esta bitácora no viene sólo determinada por la gran cantidad de visitas que recibe, sino por el hecho de que su coordinador sea un especialista en el minicuento. Por lo tanto, podemos concluir que, al igual que ocurría con las antologías, la influencia de los blogs en el canon es directamente proporcional a la relevancia que tenga la persona encargada de seleccionar los textos.

A estas instituciones debemos añadir la presencia del microrrelato en los programas de estudio de algunas universidades, como los cursos impartidos por Fernando Valls en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la prensa generalista o la proliferación de concursos de todo tipo. Todas ellas van aportando su granito de arena en la conformación del canon literario. Cada una lo hace a su manera y una relevancia distinta según su consideración por parte de los lectores y del resto de instituciones. Con todo ello se va formando ese canon del microrrelato hispánico del siglo xxi.

## 5. Conclusiones

Este artículo partía con dos objetivos diferentes y a la vez relacionados: analizar la presencia del microrrelato en el canon literario; y observar cómo se va creando el canon del propio género. En lo relacionado con el primer caso, hemos comprobado que el minicuento ocupa aún un lugar marginal en el canon hispánico, aunque poco a poco va adquiriendo notoriedad, como comprobamos por las alusiones de Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya en su *Historia de la literatura*, dirigida por José-Carlos Mainer. En cuanto al canon del microrrelato español, podemos afirmar que, a pesar de ser un género bastante moderno, en su formación se repiten los esquemas tradicionales. Son los especialistas universitarios los que, mediante sus respetadas opiniones, más influyen en la elección de los autores canónicos. Los mecanismos que utilizan para ello son los mismos que en el siglo pa-

sado, congresos, revistas especializadas, antologías, y otros más modernos y afines a la naturaleza del microrrelato, como el blog. Sirva este trabajo como un acercamiento al canon de la minificción hispánica, de cuya formación somos espectadores y, en diferente nivel, partícipes.

## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2012): *Antología del microrrelato español (1906-2011): El cuarto género narrativo*. Madrid : Cátedra.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María/POZUELO YVANCOS, José María (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2005): “Hacia la conformación de una matriz genética para el microcuento hispanoamericano”. En: *Literatura y Lingüística*, 16, pp. 107-134.
- FOWLER, Alastair (1988): “Género y canon literario”. En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, pp. 95-127.
- GRACIA, Jordi/RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2011): *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Barcelona: Crítica.
- HERNÁNDEZ, Darío (2012): *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- KERMODE, Frank (1998): “El control institucional de la interpretación”. En: Sullá, Enric (comp.): *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 91-112.
- LAGMANOVICH, David (2008): “Minificción: corpus y canon”. En: Andres-Suárez, Irene/ Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 25-46.
- MAINER, José-Carlos (2012): *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Palencia: Menoscuarto.
- POLLASTRI, Laura (2004): “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina”. En: Noguero, Francisca (coord.): *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 53-64.
- (2006): “El canon hereje: la minificción hispanoamericana”. En: Scarano, Mónica (coord.): *Actas del 2º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2004 : áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas. <[http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/completas/obra\\_rene07.html](http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/completas/obra_rene07.html)> (14.05.2013).
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Mérida: El otro, el mismo.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2013): *El microrrelato hispánico contemporáneo (1988-2008). Teoría y análisis*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.

- SULLÁ, Enric (1998): *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- VALLS, Fernando (2011): "Mi biblioteca de libros de microrrelatos". En: *La nave de los locos* (blog), 09.03.2011. <<http://nalocos.blogspot.com.es/2011/03/mi-biblioteca-de-libros-de.html>> (14.05.2013).
- (2012a): "Las antologías del cuento español: semejanzas y diferencias". En: *La nave de los locos* (blog), 23.10.2012. <<http://nalocos.blogspot.com.es/2012/10/las-antologias-del-cuento-epanol.html>> (14.05.2013).
- (2012b) (ed.): *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- VALLS, Fernando/ROTGER, Neus (2005) (eds.): *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona: Montesinos.
- VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2005): "Sobre la forma antológica y el canon literario". En: *Espéculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, 30, s.p.. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>> (14.05.2013).



# La tradición clásica en el microrrelato hispánico: la órbita homérica y otras estelas

Antonio Serrano Cueto  
Universidad de Cádiz

## 1. La *breuitas* y el arte alusivo

En la vindicación juanramoniana del arte de lo breve suele apreciarse una suerte de declaración poética que casa perfectamente con la esencia del microrrelato (Gómez Trueba 2009). En efecto, su “basta lo suficiente” ha devenido eficaz proclama de una forma de narración que aspira al fulgor estelar de un cometa. No poco contribuye a ese fulgor el poder expansivo de la alusión, pues, como si de ondas generadas por la piedra en el estanque se tratase, el relato puede ampliar sus límites referenciales gracias al recurso de la intertextualidad (Valls 2008: 24-25; Andres-Suárez 2010: 79-104)<sup>1</sup>.

Este afán por lo “breve expandido” ya estimulaba a los poetas griegos del período helenístico y a sus imitadores latinos. Calímaco de Cirene, adalid de una escuela preocupada por la innovación, la calidad artística y la perfección formal, dejó escrita, para escándalo de los amigos de la copiosidad, la célebre sentencia *mega biblion, mega kakon* (“Un libro grande es un mal grande”)<sup>2</sup>. En la década de los cuarenta del siglo xx, el filólogo italiano Giorgio Pasquali (1994) acuñó la expresión *arte allusiva* para definir una técnica habitual en estos poetas, consistente en incluir en sus versos alusiones textuales, a menudo en tono humorístico que desacralizaba los modelos literarios venerandos. También era de uso frecuente la alusión docta a episodios de la historia o de la mitología. Cuando el poeta latino Propertio escribe “pueda yo guiar a las fieras por el valle ismario” (*Elegías*, II, 13, 6), aspira a que sus lectores, familiarizados con las claves literarias

---

1 Como ha señalado Pujante Cascales (2009: 503-506), la intertextualidad ni es exclusiva del microrrelato, ni un elemento imprescindible en él.

2 El gusto por las composiciones breves en algunos momentos de las literaturas griega y latina –reacción contra la solemnidad y extensión de la epopeya y la tragedia– no debe llevarnos a establecer paralelismos forzados con el microrrelato, como podría deducirse de Bauzá (2008).

y conceptuales, decodifiquen el verso y lo consideren un nuevo Orfeo, pastor de fieras en la montaña Ismaro de Tracia.

Así pues, la brevedad y la alusión son ingredientes básicos para “contar callando” (Ródenas de Moya 2008), pero los lectores –los de entonces y los de ahora– han de estar dispuestos a poner “casi toda la sustancia”, en palabras de José María Merino (Andres-Suárez 2010: 50).

## 2. El legado de Grecia y Roma

Tienen muchos microrrelatos un propósito de revisión y reescritura de símbolos y mitos, y el legado clásico, fundamento de la cultura en Occidente, ofrece un manantial inagotable. Las epopeyas homéricas, el universo mitológico y las fábulas de tradición esópica constituyen el grueso conocido de esta presencia, pero, si se espiga bien, se verá que esa misma tradición también aflora en otros jardines, aunque sólo sea como menuda evocación de un hecho histórico, una anécdota o un dato cultural a menudo ignorado por el lector moderno.

Bien que los temas y los enfoques son muy variados, se observa cierto conformismo, una suerte de efecto llamada, como si los autores se viesan impelidos a transitar por caminos ya desbrozados por otros. Así sucede, por ejemplo, con el rosario de microrrelatos sobre Penélope, el episodio de las sirenas o los mitos de Prometeo, Narciso y el Minotauro.

### 2.1 Homero el mendaz

Poeta hierofante, elevado a Padre de la Humanidad en el conocido relieve *La apoteosis de Homero* de Arquelaos de Priene, inquilino noble del limbo en el Infierno dantesco y “el autor más citado, imitado y traducido y discutido del siglo XVIII” (Fumaroli 2008: 245), sobre Homero se proyecta el foco de atención de buena parte de los microrrelatos. Es frecuente que sea para rebajar su nombradía, reduciéndolo a la indefinición de un “tal Homero” o convirtiéndolo en urdidor de historias que merecen ser revisadas. Cuando estos autores cuestionan la *auctoritas* del vate griego, alimentan, siquiera humorísticamente, el sambenito de falaz y ridículo con que lo motejó el cristianismo más beligerante.

Frente a la *Iliada*, crisol de valores heroicos, el autor de microrrelatos suele preferir la *Odisea*. Sobran razones. Con esta epopeya comienza en Occidente la larga tradición de la literatura de viajes maravillosos, siendo así que Odiseo representa el esquema triple del héroe: la partida, el traspaso de los umbrales (o pruebas iniciáticas), el regreso (o tema del *nostos*). Seduce al lector el descubrimiento de mundos y seres fabulosos por un semidiós navegante sometido a dos fuerzas contrapuestas: una que lo devuelve a casa y otra, secreta, que lo aleja (Citati 2008: 95). Sin embargo, pese a ser la *Odisea* un relato preñado de historias y personajes, el microrrelato constriñe considerablemente este universo. El interés gravita sobre todo en torno a Circe, las Sirenas, Ulises y Penélope.

En “A Circe”, de Julio Torri, temprano texto “filohomérico” (*Ensayos y poemas*, 1917), Ulises confiesa a la maga que no ha seguido su advertencia para evitar a las sirenas y ha preferido caer en la tentación: “iba resuelto a perderme” (Lagmanovich 2005: 46). Simple extravío marino o, más bien, perdición sexual, dado que estos seres fabulosos simbolizan los dos extremos de la carne: el sexo y la antropofagia. Si en la tradición griega tienen rostro de mujer y cuerpo de ave, un tratado teratológico medieval, el *Liber monstruorum de diversis generibus* (*Libro de monstruos de varia naturaleza*, fechado tradicionalmente a finales del siglo VII o principios del VIII), introduce la imagen de mujer-pep que ha acabado imponiéndose en la cultura occidental.

Con Torri principia la larga estela de recreaciones —o “respuesta intertextual”, como quiere Zavala (2004: 96)— del episodio de Circe y, sobre todo, del peligro advertido de las sirenas<sup>3</sup>. Generalmente hay poca innovación, pues los escritores siguen a vueltas con la seducción y sus funestas consecuencias en el escenario tradicional marítimo. Así, por ejemplo, en “Ay, ay, ay la botella de ron”, de Juan Gracia Armendáriz (*Noticias de la frontera*, 1994); “Los bajíos”, de Ángel Olgoso (*Astrolabio*, 2007), y “Desmitificación”, de Manuel Moyano (*Teatro de cenizas*, 2011). Con todo, el episodio se ha transferido también a la geografía urbana: “Sirena negra”, de Rafael Pérez Estrada<sup>4</sup>, está ambientado en las cloacas de Nueva York, y “Canto XII”, de Ricardo Álamo (*Imaginarium*, 2013), en una clase. Si ya

3 Tan sólo de la literatura mexicana, Perucho (2008) recopila una cuarentena de relatos de Alfonso Reyes, Julio Torri, Augusto Monterroso, Raúl Renán, Salvador Elizondo, Mónica Lavín, Guillermo Samperio, Víctor Cabrera, José de la Colina y Gabriel Trujillo Muñoz, entre otros autores.

4 En: *Bestiario de Livermoore*, 1988.

las teníamos cantando en dos elementos, Gemma Pellicer añade un tercero, el aire, en “Ulises” (*La danza de las horas*, 2012). En pleno vuelo una sirena moderna hace estragos entre los viajeros con su contoneo sensual.

Si el arma del poder seductor de las sirenas es la voz, Marco Denevi se la arrebató en “El silencio de las Sirenas”. La argucia de la cera en los oídos, imprescindible para la supervivencia en la *Odisea*, provoca ahora el despecho hacia la marinería indiferente: “Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos” (Denevi 1996: 54). En buena medida Augusto Monterroso apuesta por la misma perversión en “La Sirena inconforme”, porque, salvo la protagonista, todas las sirenas han desistido ya de cantar a un Ulises esquivo. Cual Penélope marina, ella se obstina en esperarlo y, cuando canta, lo hace con voz apagada, agotados en el esfuerzo todos sus registros. La recompensa a su pertinacia es el ayuntamiento carnal y un vástago fabuloso llamado *Hygrós* (“Húmedo”, en lengua griega), “patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros” (Monterroso 1969: 90)<sup>5</sup>.

Una de las propuestas más originales es la que hace Raúl Brasca en “Duelos”, pues, al tocar la doble naturaleza de las sirenas, lleva el relato al terreno de la iconografía monstruosa. Los dos tipos, las aviformes y las pisciformes, compiten en larga porfía de cantos por la ruina de un navío. El duelo finaliza en tablas, pues los marineros fallecen por agotamiento de tanto bogar, seducidos, en una y otra dirección: “[...] Cantaron sin cesar hasta mucho después de la muerte del último tripulante. Solo cuando la vejez y el ajetreo del viento y el agua hundieron la barca, la griega remontó el vuelo y la bella volvió a las profundidades. Sin embargo, sus voces mágicas aún resuenan en ese lugar (Brasca 2012: 28).

Los personajes de Penélope y Ulises son objeto de reescrituras varias, ya sea por las posibilidades de adaptación que proporciona el tejido de la paciente esposa<sup>6</sup>, ya por la intención de muchos autores de desposeer a la pareja de la imagen paradigmática legada por la tradición: él emblema de la astucia y ella, de la fidelidad conyugal.

5 También enmudecen las sirenas en “Jasón”, de Enrique Anderson Imbert (*La sandía y otros cuentos*, 1969).

6 “Tela de araña” en David Lagmanovich (*Los cuatro elementos*, 2007), y “Red de vuelo circense” en Elena García de Paredes, “Penélope en el circo” (en el libro colectivo *Relatos relámpago*, 2007).



En “La tela de Penélope o quién engaña a quién”, de Monterroso, el héroe, al no soportar la interminable labor de su esposa, huye “a recorrer mundo y a buscarse a sí mismo” (Monterroso 1969: 21), mientras ella se abandona al adulterio. El relato ofrece una triple inversión: a) el tejido mítico constituye la causa y no el efecto de la navegación; b) el héroe rico en ardides, el engañador por antonomasia, se convierte en víctima del engaño; c) Penélope deja de ser modelo de lealtad conyugal<sup>7</sup>.

Deudora de esta Penélope es la de Javier Perucho. En “Penelopeana”, relato de notable erotismo, el hombre taimado *par excellence* resulta igualmente objeto de engaño: “Ese Ulises, ¿creía el inocente que cada vez que se embarcaba me iba a quedar así, sola y sin atrevimientos, sin nadie que pasara entre mis humedales? [...]” Está concebido como *responsio* a “Tiempo de Odiseo”, del mismo autor, testimonio de deslealtad conyugal. El rey pide que le lleven a la alcoba a una jovencita diestra en una singular forma de adivinación: “[...] Dicen los pajes de la corte que practica una suerte de quiromancia. Antes de partir en mi bergante, quiero que lea en el mástil mi futuro. La falomancia es un arte antiguo. Quiero saber qué hay de incierto en mi destino”<sup>8</sup>. La metáfora erótica del mástil cuenta con antecedentes semejantes en la poesía latina. Así en la escena de la desfloración de la novia en el *Centón nupcial* (vii, 117) de Ausonio, donde el esposo blande esforzado su lanza.

El *nostos*, principal en la epopeya y muy caro a la tradición literaria, es el meollo de “Como Ulises”, de Ana María Shua (*Casa de Gheisas*, 1992), y de sendos relatos de Olgoso y Merino. En “Ulises” el escritor granadino invierte el motivo, ya que el héroe prefiere permanecer en Troya e incluso reconstruir la ciudad en los brazos seductores de las troyanas. La parodia se acentúa por el contraste entre el respetuoso uso de los epítetos homéricos (en cursiva) y la desautorización del ciego de Quíos:

Yo, *el paciente y sagaz Ulises, famoso por su lanza, urdidor de engaños*, nunca abandoné Troya. Por nada del mundo hubiese regresado a Ítaca. Mis hombres hicieron causa común y ayudamos a reconstruir las anchas calles y las dobles murallas hasta que aquella ciudad arrasada, nuevamente populosa y próspera, volvió a dominar la entrada del Helesponto. Y en las largas noches imaginábamos viajes en una *cóncava nave*, hazañas, peligros, naufragios, seres fabulo-

7 La reescritura se justifica con la alusión jocosa de Horacio (*Arte poética*, 359): *quandoque bonus dormitat Homerus* (“A veces el bueno de Homero se duerme”).

8 Ambos aparecieron en el blog *La nave de los locos*: <<http://nalocos.blogspot.com.es/2012/05/javier-perucho.html>> (15.03.2013).

sos, pruebas de lealtad, sangrientas venganzas que *la Aurora de rosáceos dedos* dispersaba después. Cuando el bardo ciego de Quíos, un tal Hornero, cantó aquellas aventuras con el énfasis adecuado, en hexámetros dáctilos, persuadió al mundo de la supuesta veracidad de nuestros cuentos. Su versión, por así decirlo, es hoy sobradamente conocida. Pero las cosas no sucedieron de tal modo. Remiso a volver junto a mi familia, sin nostalgia alguna tras tantos años de asedio, me entregué a las dulzuras de las troyanas de *níveos brazos*, ustedes entienden, y mi descendencia actual supera a la del rey Príamo. Con seguridad tildarán mi proceder de cobarde, deshonesto e inhumano: no conocen a Penélope (Olgoso 2007a: 24).

Merino, en cuyos microrrelatos abundan la reescritura y la parodia de temas clásicos (Andres-Suarez 2010: 267-279), trata el regreso del griego en “La vuelta a casa” (Merino 2007: 66-67), donde un condenado a muerte narra, para entretenimiento del director y los visitantes de la prisión, la particular odisea que lo convirtió de banquero en uxoricida. Ante el lector desfilan episodios bien conocidos del poema épico: “tuve que recorrer una por una las sucursales, las filiales, las empresas asociadas...” (=islas), “unos querían hechizarme con malas mañas...” (=Circe), “otros pretendían que me quedase, zafándome de los cantos seductores...” (=sirenas), “mi casa llena de gorriones...” (=pretendientes), “mi hijo se había marchado de allí...” (=salida de Telémaco), “y me encuentro con que han instalado allí una especie de telar enorme...” (=telar de Penélope)<sup>9</sup>.

## 2.2 El tapiz mítico

Además de una herencia literaria fecunda, el legado artístico ha contribuido de manera sustancial a fijar el rico tapiz de imágenes del mito. Para la recepción estética de las Gracias y el amor alado de Cloris y Céfiro, por ejemplo, no es preciso leer los pasajes que Ovidio y Séneca les dedican; basta contemplar la belleza neoplatónica de estas figuras en *La primavera* de Botticelli. Por otra parte, por más que muchos escritores cristianos censuraran el politeísmo hedonista de las historias míticas, pudo más el fervor alegórico, pues, como en las parábolas bíblicas, en los relatos de Homero, Hesíodo u Ovidio podían hallarse prefiguraciones de la verdad cristiana.

La naturaleza fantástica, incluso monstruosa, de los personajes mitológicos permite a los autores explorar en el lado irreal y absurdo del ser

9 En “Un regreso”, incluido en el mismo libro (Merino 2007: 49), la huella homérica es más sutil. Nada recuerda la epopeya, salvo que la ausencia del protagonista ha durado veinte años, como la del rey de Ítaca.

humano, así como quebrantar, de acuerdo con la tendencia paródica del microrrelato, modelos consagrados por la tradición. De ahí el influjo que ejercen no sólo las sirenas, sino también otros seres híbridos como Minotauro, Quimera, Medusa o Cerbero<sup>10</sup>. Cautiva también la historia de seres enigmáticos, de vida y muerte trágicas, como Andrómeda, Ícaro, Sísifo o Narciso<sup>11</sup>.

En “El sí de las niñas” Denevi (*Falsificaciones*, 1996) convierte el sacrificio sangriento exigido por Minotauro a los atenienses en un rumor sobre estupros y doncellas que mueren de éxtasis. Ello genera dudas al lector sobre a cuál de los dos quiso en verdad ayudar la princesa a escapar del laberinto, si bien su imagen temblorosa mientras espera el desenlace en la puerta del laberinto sugiere la respuesta.

Pérez Estrada reescribe el mito de las sirenas, Narciso, Minotauro o los centauros desde la visión lírica de un poeta. Sus personajes, mitológicos o no, viven aquejados por la melancolía y la soledad (Valls 2009: 154-155). Así sucede en “Centauro errático”, donde el “error mitológico” se oculta en las calles de una Roma legendaria. Y aquí, en este error, estriba el quebranto del mito, pues el hombre-equino se ha tornado en equino-hombre:

Oculto en su vergüenza, consciente de ser sólo un error mitológico, vive aún hoy, en la Roma del Capitolio y el circo, de las catacumbas y los jardines papales, una extraordinaria criatura: el centauro errático. Su existencia, el equívoco de su existencia, le confiere cierto matiz de seriedad. Sólo lo exacto puede producir error, y el sueño clásico aquí lo ha creado generosamente, ya que este centauro lo es a la inversa, pues soporta la pesada carga de una cabeza de caballo sobre un torso y piernas humanas. Mas lo que caracteriza a esta terrible criatura es su poder genital, que lo usa atemorizando a las tímidas turistas inglesas a las que arrincona y a las que provoca perpetuas e inquietantes visiones eróticas (Pérez Estrada 1988: 27).

Las gestas del forzado Hércules sobreviven, revisadas y puestas en solfa, en muchos microrrelatos<sup>12</sup>. En el citado *Fenómenos de circo*, Shua ofrece una

10 “El sí de las niñas”, de Denevi (*Falsificaciones*, 1996); “Hilo dental”, de Federico Fustes Guzmán (*Los 400 golpes*, 2008); “Belerofonte y Quimera”, “Perseo y la cabeza de Medusa”, “Perro de tres cabezas”, de Shua (*Fenómenos de circo*, 2011); “Etimología y definición de Quimera”, de Javier de Navascués [*Wikipedia (y otros monstruos)*, 2012].

11 Merino, “Andrómeda” (*La glorieta de los fugitivos*, 2007); Gracia Armendáriz, “Mítica” (*Noticias de la frontera*, 1994); Neuman, “Sísifo” (*Alumbramiento*, 2006); Pellicer, “Sísifo” (*La danza de las horas*, 2012); Roas, “El rival” (*Horrores cotidianos*, 2007).

12 Entre otros, “El trabajo nº 13 de Hércules”, de Denevi (*Falsificaciones*, 1996); “Vivienda inhabitable”, de Merino (*La glorieta de los fugitivos*, 2007); “Hércules y los Pirineos”, de Javier Tomeo (en: *Cuentos completos*, 2012).

visión novedosa de los mitos, pues los convierte en un espectáculo que se representa en público cotidianamente. En casi todos los relatos el lector identifica el mito en la explicitud de los nombres y las acciones (“Bele-rofonte y Quimera”, “Perseo y Medusa” o “Prometeo de circo”), pero en “Como un Hércules” los vestigios del mundo clásico están algo difuminados:

¡Es un hércules!, dicen los espectadores cultos, cuando el hombre forzado levanta con una sola mano al caballo y la amazona. ¡Es un hércules!, dicen otros, cuando el hombre forzado detiene con su pecho el avance de un camión acoplado. ¡Es Hércules mismo!, cree reconocerlo una joven dama, viéndolo dominar con sus manos desnudas un toro y un león.

Pero no es Hércules. Harto de su trabajo monótono y secreto (aunque tan necesario), Atlas se ha tentado con las tareas fáciles y los aplausos del circo. A las siete en punto, cuando salga la primera estrella, caerá sin remedio la bóveda celeste (Shua 2011: 57).

El título y las primeras exclamaciones (con el nombre propio en minúscula) pueden llevar a pensar que Shua sólo busca la proyección paradigmática de la fuerza. Sin embargo, una lectura detenida revela un elenco de gestas conocidas del semidiós. La referencia a la amazona alude al noveno trabajo (“El cinturón de la reina Hipólita”), y las victorias sobre el toro y el león evocan, respectivamente, los trabajos séptimo (“El toro de Creta”) y primero (“El león de Nemea”). Y cuando Shua introduce la frase “Pero no es un Hércules”, descubrimos que en realidad se trata de otro forzado, el gigante Atlas, que también busca la gloria circense. Bajo esta metamorfosis se oculta el undécimo de los trabajos, “Las manzanas del Jardín de las Hespérides”, en el transcurso del cual convence a Atlas para que robe las manzanas en su lugar, mientras él sostiene la bóveda celeste. El desenlace del relato apunta a este intercambio de roles.

Al mito antropogónico griego por excelencia, el de Prometeo, ya le dedicaron Juan José Arreola y Shua sendas piezas<sup>13</sup>. El español Jesús Esnaola sigue la senda con “Insomnio”, de reciente publicación:

Madrugo. ¿Por qué? Qué más da.

Debo esperar, sin embargo, a que el sol ascienda en el horizonte, necesito las corrientes de aire caliente para poder alzar el vuelo.

13 Respectivamente, “Prometeo a su buitre predilecta” (*Palindroma*, 1971) y “Prometeo de circo” (*Fenómenos de circo*).

Con las alas desplegadas, planeo hasta las montañas del Cáucaso, hasta la plataforma que, como un balcón con vistas, asoma en una pared vertical. Y me poso.

Mi torpeza en el suelo lo despierta e inclino la cabeza varias veces, a modo de saludo, como cada mañana. Él, al intentar moverse, hace tintinear la cadena que lo mantiene amarrado a una roca. Me mira con más repugnancia que temor; eso duele. Su piel se muestra blanca como un lienzo sin estrenar, no queda rastro por ningún lado de lo que ocurrió el día anterior.

Lanzo el primer picotazo. Le arranco un buen pedazo de carne del costado y todo se tiñe de rojo. Él aprieta los labios, los ojos, y solo un gemido se le escapa. No me importa su dolor. Lo único que me preocupa es devorarlo el hígado cada día. Y meto la cabeza en su herida hasta que me lo como entero, picotazo a picotazo, sin dejar nada, sin pasión ni crueldad.

Acabo antes que el día, necesito el sol para poder volar. También él necesita la noche, porque durante el sueño el hígado volverá a crecerle, deshará mi trabajo para que pueda volver a empezarlo al día siguiente. Regreso.

Por la mañana madrugo. ¿Por qué? No deberías hacer preguntas cuya respuesta prefieres ignorar. Madrugo. Qué más da (Esnaola 2012: 66-67).

Los tres párrafos iniciales, enigmáticos, no permiten identificación. No bastan el insomnio de un personaje anónimo volador y su destino en el Cáucaso. Sin embargo, el encuentro inmediato con Él (se silencia el nombre del titán), encadenado en la roca, actúa como resorte que engrana todas las pistas e ilumina el relato. El águila insomne es la apuesta, sin duda original, de Esnaola.

Por razones de formación obvias, yo mismo he recurrido al acervo clásico para algunos de mis textos<sup>14</sup>. “El autobús circular” sitúa en un marco urbano el rito de paso que supone la travesía fluvial del barquero Caronte. La acumulación de una serie de claves va desvelando la naturaleza del mito: el verbo “orillar”, la imagen sombría de los viajeros, la moneda, el conductor impassible, la carga infantil; la evocación de un célebre verso virgiliano perteneciente al libro VI de la *Eneida*, dedicado al Infierno (“oscuro bajo la noche solitaria”<sup>15</sup>), y el silencio final de los niños, opuesto a la algarabía esperada en una excursión escolar:

Cuando el autobús se detiene orillando la acera, las sombras de los viajeros se apoyan detrás de los cristales cubiertos por el vaho. La lluvia torrencial de

14 Entre otros, “Intramuros”, “El músico Tracio”, “Querencia”, “La glorieta del sueño”, “Peluquería las Vestales”, todos ellos publicados en Serrano Cueto 2010.

15 *Ibant oscuri sola sub noctem per umbram* (“Iban oscuros bajo la noche solitaria a través de las sombras”, *Eneida*, VI, 268).

las últimas horas ha concedido una tregua y, aunque ya es hora oscurecida, de nuevo se aprecian el alzado de los edificios y el perfil serpenteante de las carreteras. Debajo de la marquesina un hombre permanece quieto, apretando el frío metal de la moneda en el bolsillo. Al ver la pesadumbre de su rostro, el conductor, figura enteca y siempre impasible, se permite esta vez una mirada de indulgencia, de complicidad ante el duro oficio, y lo invita a subir con un leve movimiento de cabeza. De pronto un tropel de escolares asoma por la esquina. Vienen pugnando por voltear bien alto la moneda. El autobús espera la carga infantil y, oscuro bajo la noche solitaria, reemprende la marcha. Sólo que en este viaje los escolares no cantan (Serrano Cueto 2010: 56).

### 2.3 La simbología animal

Herencia sobre todo de la fábula clásica y los bestiarios medievales, el microrrelato también se nutre del reino animal. La fábula, almendra de doctrina y divertimento (*docere y delectare*) dentro de una cáscara, devino trasunto del comportamiento humano y, ya desde la Antigüedad, integró el canon escolar de lecturas. Por su parte, los bestiarios gozaron de extraordinario éxito en el Medioevo, pues en este género los seres prodigiosos, situados al margen de la naturaleza, obtienen un lugar simbólico en el proyecto de la Creación divina.

Otros investigadores han señalado que, aunque el microrrelato antropomorfe fauna y flora y recurra a temas habituales de la fábula, carece de las funciones moral y didáctica consustanciales al género clásico (Pollastri 2004: 55; Lagmanovich 2006: 97-98). En efecto, en *La oveja negra y demás fábulas* (1969), acaso el libro más representativo de esta tendencia, muy otra es la finalidad de Monterroso: subvertir los dogmas y las afirmaciones categóricas, todo ello velado por una visión escéptica y pesimista de lo humano (Noguerol 1995: 54-56). Hace patente su conocimiento de la fábula esópica el empleo de recursos y temas habituales: a) la inclusión del fabulista como personaje: “El Fabulista y sus críticos”<sup>16</sup>; b) el descontento animal ante su propia naturaleza: “La Mosca que soñaba que era un águila”, “El Perro que deseaba ser un ser humano”<sup>17</sup>; c) las capacidades intelectuales de

16 “Esopo en el astillero” (H. 8), “Esopo en Delfos” (no H. 10), “Esopo y el escritor” (no H. 38). Estas y las demás referencias a las fábulas clásicas remiten a Rodríguez Adrados (1987).

17 “El camello y Zeus” (H. 119), “El milano que relinchaba” (no H. 125), “El pavo a Juno sobre su voz” (no H. 259 =M. 345).

algunos animales: “El Mono que quiso ser escritor satírico”, “El Cerdo de la piara de Epicuro”, “El Mono piensa en ese tema”, “Paréntesis”<sup>18</sup>.

Parte de la narrativa breve de Javier Tomeo se adscribe a esta filiación, en especial, *Bestiario* (1988), *Zoopatías y zoofilias* (1992) y *El nuevo bestiario* (1994). Pero Tomeo también tiene por fuente los tratados de historia natural de *auctoritates* como Aristóteles, Claudio Eliano, Teofrasto y Plinio el Viejo, citados a menudo en sus relatos. En esta mirada retrospectiva recupera la pertenencia simbólica de los animales a la esfera religiosa: el búho consagrado a Juno (“El búho”); el asno, víctima de sacrificios en honor a Dioniso y Marte (“El asno, 6”); la paloma, a Venus (“El cuervo y la paloma”); el águila, a Zeus (“El águila”). Otras veces recurre a una anécdota o un episodio legendario, como el águila que mató a Eléusis (“La tortuga, 1”) o el gallo de Asclepio (“El gallo, 3”) o las ranas de Sérifo (“La rana”) que mantuvieron con su croar despierto a Perseo después de haber vencido a la Gorgona.

Microrrelatos de Ramón Gómez de la Serna y José M<sup>a</sup>. Merino dejan ver, cuando menos, cierto paralelismo con la fábula. En “El estanque” (*El libro de las horas contadas*, 2011), de Merino, una niña se dedica a salvar con un palito a las hormigas que caen al agua. Cuando más tarde es ella la que se precipita al estanque, una hormiga se afana por salvarla tendiéndole un palito en la boca. El ser pequeño que, en reciprocidad, auxilia al grande que una vez le salvó la vida ya está en “El león y el ratón”: el ratón pasea por encima del león dormido, este se despierta y amenaza con devorarlo, pero accede a sus súplicas y lo deja marchar. Más tarde el ratón le devuelve el favor royendo las cuerdas que tienen inmovilizado al león en el tronco de un árbol<sup>19</sup>.

Entre los *Disparates* ([1921] 1999) de Gómez de la Serna se incluye “El hombre al que mató la avispa”. Un hombre que seeste muere por la picadura en la nuca del insecto. Hay relato semejante en las fábulas esópicas “La pulga y el atleta” y “El calvo y la mosca”<sup>20</sup>, aunque sin resultado de muerte. Sin embargo, en la versión medieval “El hereje y la mosca” el hombre trastabilla bajo los efectos de la picadura y fallece<sup>21</sup>.

18 Véase la nota 22 y el texto al que se refiere. Habría que añadir “El asno al que había que enseñar las letras” (M. 46).

19 H. 155 (= M. 226).

20 H. 260, no H. 159 (=M. 77).

21 M. 188.

Para otro relato, “El burro zancón”, suele esgrimirse como fuente el capricho nº 39 de Goya (Andres-Suárez 2010: 90; Rivas 2008). Este burro escritor, capaz de emular al propio Cervantes, no puede ser ajeno a la tradición de la fábula que atribuye al animal dotes intelectuales: “El asno a las cigarras”, “La historia del asno” y, de modo especial, “El asno y el perro”, donde el asno lee una carta encontrada en el suelo<sup>22</sup>.

Además del eco de la fábula, hay en “El burro zancón” un detalle que no pasará inadvertido al conocedor de la literatura clásica: “El burro gris, zancudo, de Lucio estaba sentado como después he visto que Goya pintó a los burros...” (Gómez de la Serna 1999: 570). ¿Por qué Lucio? La simple asociación de este nombre con un asno antropomorfizado lleva inevitablemente al *El asno de oro* del escritor latino Apuleyo. El protagonista de la novela se llama Lucio y, como castigo a su curiosidad, los dioses lo someterán a todo tipo de pruebas convertido en asno.

#### 2.4 Otras formas de pervivencia

Los vestigios de la tradición clásica en el microrrelato se presentan también bajo la forma de citas literarias, expresiones formularias, sentencias y alusiones a episodios de la cultura o la historia de Grecia y Roma, ya sean reminiscencias explícitas, ya huellas desvaídas que no siempre se identifican como es debido.

Los filósofos griegos hallan acomodo en varios textos. A Federico García Lorca debemos un microrrelato de notable vuelo poético, “Árbol de sorpresas” (Andres-Suárez 2010: 146), donde la imagen de Sócrates rodeado de sus discípulos –deshojando la cebolla del pensamiento– recuerda el fresco *La Escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio.

En “Bésame, Platón”, de Andrés Neuman (*Hacerse el muerto*, 2012), el filósofo se ha mudado en una suerte de certero afrodisíaco, pues la sola mención de su nombre o de alguna de sus ideas excita sobremanera a la esposa del protagonista. Con la referencia satírica al banquete, en alusión a la obra platónica homónima, el alimento filosófico se torna alimento erógeno.

El filósofo Zenón de Elea ilustró una de sus paradojas del movimiento con una carrera ficticia entre Aquiles y una tortuga victoriosa, que Monterroso parodió en “La tortuga y Aquiles” (*La oveja negra y demás fábulas*).

---

22 Respectivamente, H. 195, M. 42bis, H. 295.



Tras las huellas del maestro, Fuertes Guzmán satiriza otra de las paradojas, la que postula que una flecha en movimiento está en reposo. Como extracitado de un thriller, el protagonista de “Zenón y el tren” vive la situación extrema de un secuestro. Ha sido maniatado y encerrado en el maletero de un coche cruzado en las vías del tren. Ante la inminente llegada del convoy, evoca la flecha inmóvil de Zenón y se lamenta de que la realidad sea tan distinta de las elucubraciones de la física:

Zenón. Las paradojas. La flecha que nunca llega a su destino, el corredor que jamás alcanzará la meta. Buenas teorías. Pero escuche mi problema y actúe.

Mi novia es Celinda. Mi amante, Belinda. Los hermanos de la Celi tomando una cinta adhesiva, colocándola en mi boca, pasándome unas cuerdas alrededor del cuerpo, introduciéndome en el fondo del maletero de un coche negro. Vamos por caminos sin asfalto hasta llegar a un paso a nivel sin barrera. Me depositan atravesado en la vía: mi cuello en un raíl, mis piernas en el otro. Se van. Llega el tren. Es una luz allá lejos, querido amigo Zenón, una luz que se acerca y silba. Y sus paradojas ahí, sin hacer nada, plantadas como pasmarotes con sus inútiles trajes teóricos (Fuertes Guzmán 2008: 70).

Con episodios históricos también se fabula. “La trama” de Jorge Luis Borges (*El hacedor*, 1960) lleva el recuerdo del asesinato de Julio César y del grito que se ha convertido en denuncia de la traición (“¡Tú también, hijo mío!”)<sup>23</sup> a la Argentina rural, subrayando su dimensión universal.

Pérez Estrada dedica un relato (sin título) a las extravagancias y perversidades de Nerón. Utilizando el recurso literario del testimonio apócrifo, en este caso de Suetonio, cuenta las andanzas sexuales de un caballo mecánico con un enorme falo en forma de obelisco en la grupa:

En el apócrifo de los Doce Césares, también conocido como el Manuscrito de Negrar, en la variedad de mitos, engendros y falsos milagros concernientes a la Domus Aurea, se cuenta de un caballo, perfecto en su precisión mecánica, al que se le había colocado en la grupa un reló de luna en forma de obelisco. Nada hace presumir que el historiador fabule sobre la pericia artesanal de los coetáneos de Suetonio, de la que existen otras referencias. Sin embargo, la crónica insiste en ciertos apetitos venéreos de ese bruto metálico, y aún más: que su ingenio exigía que las satisfacciones fueran cumplidas cada hora de la noche. Hasta aquí pudiera admitirse una falsa interpretación de los señuelos para propiciar acoplamiento a los que tan aficionado fuera Nerón; no obstante, lo imaginal se inserta en la crónica cuando se advierte que de aquellas cópulas se seguía la procreación de bellísimos centauros, uno de los cuales, incluso, fue consejero del Emperador. Estímulo literario del que se vale el

23 Suetonio: *Julio César*, 82, 12.

autor para criticar las veleidades de cualquier forma de poder que no revista la santidad de la República (Pérez Estrada 2001: 83).

El ámbito de la religión también proporciona piezas reseñables. En “A propósito de habas”, de Tomeo, un comensal se dispone a vérselas con un plato de habas cuando se presentan en el restaurante Cicerón y Andrés Laguna. El primero intenta disuadirlo esgrimiendo perjuicios varios que le acarrearán la ingesta de las vainas. Después aparece Laguna y apoya a su compañero con argumentos semejantes. En una de las intervenciones de Cicerón se desliza un dato culto digno de mención: “Créame, se lo ruego –insiste Cicerón–. Las habas, con su doble simbolismo fálico-funerario, aparecen también en las ofrendas campestres” (Tomeo 2012: 655-656).

Aunque Tomeo no cite la ceremonia, la referencia simbólica a lo funerario recuerda la fiesta de los Lemures. Cuenta Ovidio en *Fastos* (libro V, 431-444) que a medianoche el *paterfamilias* se levantaba de la cama, hacía con los dedos de una mano un gesto apotropaico (semejante a la higa) y daba nueve vueltas arrojando habas negras detrás, sin volver la mirada, con el propósito de alejar de su casa y familia a los lemures, espíritus de los muertos que mortificaban a los vivos.

Gracia Armendáriz también se adentra en la religión romana. En “El arúspice” (*Noticias de la frontera*, 1994) asistimos a la transformación de una inocente escena de cocina en sangría, pues el protagonista ha abierto sus entrañas en busca de signos favorables en relación con –se deduce– un amor. Otra pieza del mismo libro, “Sibila”, remite a la sacerdotisa cumana que condujo a Eneas al Infierno. Y como el héroe troyano, el protagonista del microrrelato prevé su descenso a las sombras de mano de una *femme fatale*. El mundo clásico se reduce en “Europa” a un simple destello que, no obstante, conviene fijar para el lector moderno. En el contexto de una lamentación por la guerra que asuela Europa –alusión incluida al río heracleiteo–, surge el perfil antiguo de los templos:

La lectura de la Historia le confirmaba en la idea nada melancólica de que siempre es posible bañarse dos veces en el mismo río de sangre que recorre la distancia que hay entre Numancia y Sarajevo. *Puesto que los dioses habían abandonado los templos –si es que alguna vez moraron en ellos–*, se complacía en hacer recuento de bisutería espiritual [...] (Gracia Armendáriz 2008: 67).

En efecto, según la religión primitiva romana, los dioses abandonaban los templos de la ciudad cuando, en un asedio, la veían irremisiblemente perdida. El ritual denominado *evocatio* consistía en que el general del ejército

exhortaba a los dioses tutelares de la ciudad sitiada para que la abandonasen y se marchasen con las tropas a Roma, bajo la promesa de que allí se les tributaría un culto digno.

### 3. Breves conclusiones

La herencia clásica es un ser vivo, en constante movimiento, imposible de atrapar en el tamiz de tan pocas páginas, y merece un análisis riguroso que sitúe su peso en el justo término. No todo eco tiene el mismo alcance, ni toda referencia clara o alusión responde a los mismos mecanismos de recepción. Los autores de microrrelatos, como los escritores de otros empeños, tienen frente a sí un mural decorado con imágenes valiosas, de universal significado, y han optado por incluirlas, como teselas artísticas, en el mosaico de este género pujante. Nadie con sensatez duda de que, junto con el cristianismo, la tradición clásica es fundamento de la cultura en Occidente, pero esta sociedad moderna es desmemoriada y es menester recordárselo.

### Bibliografía

- ÁLAMO, Ricardo (2013): *Imaginarium*. Sevilla: Los Papeles del Sitio.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1969): *La sandía y otros cuentos*. Buenos Aires: Galerna.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menos-cuarto.
- ARREOLA, Juan José (1997): *Narrativa completa*. México, D.F.: Alfaguara.
- BAUZÁ, Hugo Francisco (2008): "El microrrelato en el mundo antiguo". En: Valenzuela, Luisa/Brasca, Raúl/Bianchi, Sandra (eds.): *La pluma y el bisturí. Actas del 1º Encuentro Nacional de Minificción*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 233-243.
- BRASCA, Raúl (2012): *Las gemas del falsario*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- CITATI, Pietro (2008): *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DENEVI, Marco (1996): *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor.
- ESNAOLA, Jesús (2012): *Los años de lluvia*. Sevilla: Paréntesis.
- FUERTES GUZMÁN, Federico (2008): *Los 400 golpes*. Málaga: Ediciones De Aquí Libros.
- FUMAROLI, Marc (2008): *Las abejas y las arañas. La Querrela de los Antiguos y los Modernos*. Barcelona: Acantilado.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999): *Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1020-1923). Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009): "Arte es quitar lo que sobra. La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española". En: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Universidad de Málaga et al., pp. 91-115.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (1994): *Noticias de la frontera*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- \_\_\_\_ (2008): *Cuentos del jibaro*. Madrid: Demipage.
- LAGMANOVICH, David (2005): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_ (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_ (2007): *Los cuatro elementos*. Palencia: Menoscuarto.
- MERINO, José María (2007): *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2011): *El libro de las horas contadas*. Madrid: Alfaguara.
- MONTERROSO, Augusto (1969): *La oveja negra y demás fábulas*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- MOYANO, Manuel (2011): *Teatro de ceniza*. Palencia: Menoscuarto.
- NAVASCUÉS, Javier de (2012): *Wikipedia (y otros monstruos)*. Sevilla: Los Papeles del Sitio.
- NEUMAN, Andrés (2006): *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2012): *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma.
- NOGUEROL, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- OLGOSO, Ángel (2007a): *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2007b): *Astrolabio*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- PASQUALI, Giorgio (1994 [1942]): "Arte allusiva". En: *Pagine stravaganti di un filologo. Vol. II*. Florencia: Le Lettere, pp. 275-282.
- PELLICER, Gemma (2012): *La danza de las horas*. Zaragoza: Eclipsados.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael (1988): *Bestiario de Livermoore*. Málaga: Imprenta Dardo.
- \_\_\_\_ (2001): *La palabra destino. Antología*. Prólogo y edición de Juan Carlos Mestre y Miguel Ángel Muñoz Sanjuán. Madrid: Hiperión.
- PERUCHO, Javier (2008): *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano*. México, D.F.: Ediciones Fósforo.
- POLLASTRI, Laura (2004): "Los extraviós del inventario". En: Noguero, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 53-64.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2009): "Microrrelato: la otra intertextualidad". En: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Universidad de Málaga et al., pp. 503-514.
- RIVAS, Antonio (2008): "Entre el esbozo narrativo y el microrrelato: los 'Caprichos' de Gómez de la Serna". En: *Ínsula*, 741, pp. 19-22.
- ROAS, David (2007): *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2008): "Contar callando y otras leyes del microrrelato". En: *Ínsula*, 741, pp. 6-9.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1987): *Historia de la fábula greco-latina III* (Inventario y documentación). Madrid: Universidad Complutense.
- SERRANO CUETO, Antonio (2010): *Fuera pijamas*. Barcelona: DeBarris.
- SHUA, Ana María (1992): *Casa de geishas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- \_\_\_\_\_ (2009): *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- TOMELO, Javier (2012): *Cuentos completos*. Ed. Daniel Gascón. Madrid: Páginas de Espuma.
- TORRI, Julio (1964): *Tres libros: Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (2009): "La imaginación es un lugar en el que llueve. Primera aproximación a los microrrelatos de Rafael Pérez Estrada". En: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: Universidad de Málaga et al., pp. 143-164.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.



## **Microrrelato y novela – convergencias y divergencias**

Andreas Gelz

*Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*

Por importante que pueda parecer la relación entre novela y microrrelato, desde el punto de vista de la historia literaria, punto de vista genealógico (diferenciación progresiva de géneros literarios, origen del microrrelato), así como teórico (el microrrelato como cuestionamiento poetológico de la novela), no encontramos muchos estudios acerca de esta problemática pareja. Algunos trabajos muy interesantes dedicados a formas de agrupación microtextual, a pesar de mencionar por ejemplo la novela fragmentada, privilegian en su análisis las formas de publicación supuestamente innovadoras o consideradas específicas del microrrelato como las series textuales, colecciones, antologías, etc. Una gran parte de la crítica, sin embargo, se propone determinar la autonomía del microrrelato como texto y como género literario intentando acrecentar –a pesar de innegables semejanzas fenomenológicas– la diferencia entre el microrrelato y la novela en su versión fragmentada.

Creo sin embargo que, en vez de construir en una especie de filología idealista un tipo ideal, un microrrelato modélico que, en realidad, no existe como tal, tendríamos que tener en cuenta, en el sentido de una pragmática literaria, la forma concreta de presentarse el microrrelato, que es en la mayoría de los casos en formas “compuestas”, de relaciones de contigüidad textual o intermedial conforme, según Lauro Zavala, a su “naturaleza gregaria” (Zavala 2009: 42). Y la imbricación de novela y microrrelato sería una de las formas comunicativas, histórica así como sincrónica, del microrrelato.

Una modesta contribución a la discusión de esta relación podría consistir, y eso es lo que me propongo aquí, en el intento de analizar algunos de los esquemas argumentativos que se utilizan en la crítica literaria, al menos lo percibo de esta manera, para relativizar la significación de la novela y de su evolución para la del microrrelato y su poética, su carácter genérico.

## 1. Microrrelato como novela virtual

Contra el prejuicio de que su brevedad y concisión convierte al microrrelato en una especie de bosquejo, en un texto potencial o virtual, núcleo de un desarrollo narrativo por venir, más bien que en un texto autónomo, dice Lagmanovich en “defensa” del microrrelato: “Este conjunto de rasgos puede hacer pensar a muchos lectores que los escritos en cuestión no son cuentos, sino algo así como esquemas para cuentos posibles. No obstante, una mayor frecuentación de estos textos ha de mostrar que se trata de construcciones narrativas autónomas” (Lagmanovich 2006: 13). Y añade en su libro *El microrrelato: teoría e historia* (2006): “sostenemos que en el microrrelato no se produce un cruce de géneros ni un estatuto que los traspasa, como han considerado otros estudiosos” (Lagmanovich 2006: 30). Me ha llamado la atención el hecho de presentar el microrrelato como una especie de mónada literaria, indivisible y de naturaleza distinta, para luego considerarlo incomprensible sin tener en cuenta su contextualización genérica: “El microrrelato forma parte de un *continuum* que abarcaría –de mayor a menor– el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad” (Lagmanovich 2006: 31).

A pesar de negar la dimensión transgenérica del microrrelato postula una continuidad genérica de la que formaría parte el microrrelato cuyo denominador común sería la narratividad. La noción de continuidad, en vez por ejemplo de la de contigüidad, así como el carácter narrativo común a todas las clases de textos mencionadas insinúa al mismo tiempo la problematización de límites muy articulados entre los diferentes géneros (Lagmanovich 2006: 31).

## 2. Microrrelato y contingencia formal

Donde Lagmanovich ve una “escala básica de la narratividad” de la que formaría parte el microrrelato y con la que compartiría algunos rasgos comunes, detectamos otro tipo de argumentación al acumular los resultados de varios trabajos tratando de las diferentes formas de agrupación del microrrelato que, en su totalidad, proceden –y adopto la metáfora de la escala o de la escalera– a problematizar la relación entre o el ascenso de



formas simples como el microrrelato a formas compuestas como la novela o novela fragmentada, por la multiplicación de escalones intermedios, introduciendo más y más subgéneros para describir las más diversas formas de agrupaciones microtextuales cuya multiplicación *ad libitum* tiene por consecuencia última de disimular toda relación entre microrrelato y novela en los dos finales de la escalera. La lista abierta de estos subgéneros incluye según la literatura secundaria —y doy una simple enumeración sin más explicaciones en cuanto a su especificidad— ciclos, ciclos compuestos, arreglados, completados, secuencias, grupos (Lundén 1999: 11; Ingram 1971: 15-16), series, colecciones (Mora 1993: 131-138), enlaces (de encargo), cuentos intercalados, asimilados, combinados, contactos (Anderson Imbert 1992: 164-166), cuentos organizados con estructura de tratado, catálogo o muestrario (Gomes 2000: 565), minificciones integradas, formadas por fragmentos, por fractales. No puede sorprender, dado esta lista cada vez más larga, cuya diferenciación interna se vuelve siempre más compleja y demuestra por sí sola cuán difícil es la conceptualización de toda agrupación microtextual, que asintóticamente perdemos de vista la relación entre microrrelato y novela fragmentada.

### 3. Microrrelato y antología

Lo mismo se podría decir de la antología, cuyo criterio de selección de textos equivale a una especie de definición implícita de lo que es un microrrelato. La progresiva exclusión de microtextos o pasajes sacados de novelas, que hace años se incluían todavía en antologías (Pollastri 2010: 35-36), puede considerarse un indicio de una divergencia genérica cada vez mayor, sin que, por lo tanto, como en el caso anterior, la lógica acumulativa y aditiva de la mayoría de los títulos de antología pareciera expresar o captar la naturaleza poetológica de la agrupación de microrrelatos.

### 4. Microrrelato y macrohistoria

Otra clase de argumentos en cuanto a la problemática relación entre novela y microrrelato se enfoca al tema no de forma sincrónica, analizando

principios de construcción o la estructura de textos compuestos, sino histórica. Un modelo es el de la construcción de una especie de narración historiográfica, la de la sucesión de diferentes géneros narrativos que nos presenta el microrrelato como sucesor privilegiado de la novela, narración que puede coincidir con la idea de una sucesión espacial y/o lingüística: para Lauro Zavala en su *Cartografías del cuento y la minificción* de 2004, América Latina constituye la tierra predilecta del microrrelato y el español su *lingua franca*, sucediendo, de ese modo, al francés, que habría sido la lengua dominante en la novela del siglo XIX, y al inglés, que lo habría sido en la *short story* (relato breve) durante la primera mitad del siglo XX (Zavala 2004: 266). Esta idea de una sucesión de diferentes géneros, de una inversión de su jerarquía, en la que el microrrelato habría tomado el lugar de la novela, proclama dicha forma narrativa como el género literario por excelencia del siglo XXI.

Ese modelo convierte un argumento cuantitativo, la producción considerable del microrrelato en Latinoamérica, en un argumento cualitativo y pasa por alto el hecho de que las mismas tendencias de transformación y evolución genérica las hallamos también en otras partes del mundo, sometidas a factores contextuales análogos, como por ejemplo la continua transformación de la novela cuya evolución desde luego no se ha parado en el siglo XIX para verse substituida por otros géneros literarios como el microrrelato, o como la influencia de una situación intermedial cada vez más compleja, el efecto de una globalización también cultural y cuantos factores más podríamos aducir.

## 5. Microrrelato y el anacronismo de la novela

Pero la precaución con la que se considera la novela y su fragmentación como el efecto de un proceso literario, por cierto transtextual y muy probablemente transmedial del que el microrrelato formaría parte, es un sentimiento bastante compartido y adopta formas muy diversas: a pesar de que uno de los muchos orígenes del microrrelato probablemente se puede localizar también en la crisis de la novela entre los años 50 y 70 del siglo XX, crisis que parcialmente toma la forma de una fragmentación de la novela, algunos críticos no parecen admitir que la novela haya conocido, a partir de esa fecha, su propio desarrollo, confrontada a las mismas problemáticas,

desarrollo provocado por los mismos factores socio-culturales al que se veía y se ve sometido el microrrelato, y mantienen una visión muy normativa de la novela contra el aparente anacronismo de la cual se puede presentar el microrrelato como una innovación estética.

## 6. Microrrelato e hibridación

Los que atacan la novela por su aparente conservadurismo formal e intelectual, tanto como los que al contrario observan la progresiva hibridación de la novela desde los años 80 del siglo pasado se ven confrontado con un desafío en cuanto a la constitución del género microrrelatista. Resulta problemático, en cuanto al segundo grupo, atacar la pretendida autonomía del género literario en general y de la novela en particular, observando una fragmentación progresiva de formas literarias y reivindicando una hibridación que condujera en nuestra época posmodernista o posposmodernista entre otras cosas a la constitución del microrrelato, para después reivindicar la misma autonomía del microrrelato como género literario. Se prescinde de esta manera del origen del microrrelato como género nacido en el contexto de la novela moderna, y al mismo tiempo, en una medida menor, de su futuro transgenérico y transmedial. Queda, por supuesto, la solución de constituir, paradójicamente, un género híbrido tal como lo ha hecho Lauro Zavala para el minicuento posmoderno (Zavala 2004: 73).

## 7. Constelaciones

La pregunta que se impone ahora, la formuló Tomassini en su artículo “De las constelaciones y el Caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua”. Propone

[...] el estudio de los conjuntos de cuentos, o [...] de textos integrados en series, secuencias o ciclos, donde la estructura fragmentaria y discontinua, en tensión con operadores de co-relación entre partes relativamente autónomas, cuestiona la frontera (ya lábil a partir de la experimentación vanguardista), entre novela y cuento (u otras textualidades breves) (Tomassini 2006: 14).

Pregunta por los paradigmas de relación que fundan un efecto de unidad, por los “patrones de contigüidad” tanto como por las “instancias de fractura” (Tomassini 2006: 15) en esta constelación textual de la que forman parte series de microtextos tanto como novelas fragmentadas, pregunta por el ethos de dicha integración y su carácter genérico, preguntas importantísimas para la comprensión no sólo del microrrelato o de la novela sino también de la literatura contemporánea en general.

## 8. Fragmento y fractal

Otro modelo macrohistórico que sirve, de forma implícita, a problematizar la relación entre novela (fragmentada) y microrrelato, y que parcialmente se presenta como una respuesta a la pregunta que acabamos de presentar, es la cambiante interpretación de la noción de fragmento y su sustitución reciente por la noción de fractal. De la interpretación del fragmento como expresión de la esencialidad que caracteriza todavía la antología *Cuentos breves y extraordinarios* —publicada en 1955— de Bioy Casares y Borges que nos aseguran en su “Nota preliminar” que “la anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves. Lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal”, pasamos a la visión del fragmento como crítica, en el sentido amplio de la palabra, de la totalidad de la que forma o formaba parte. Se habla de un “texto conflictivo”, de un “texto de resistencia” (Corral 1996: 474). En esta categoría podríamos catalogar las múltiples formas de una reescritura de un hipotexto tan típica para series de microrrelatos.

Últimamente se ha propuesto, para explicar la relación entre los diferentes textos de una agrupación microtextual de sustituir el término “fragmento literario” —pleno de connotaciones románticas y/o modernas, totalizadoras— por el de “fractal literario”, designando con ese término una forma que permite que motivos y estructuras similares aparezcan en diferentes niveles textuales y, por ello, en escalas de observación diferentes. Este cambio recurre a su manera también a una figura histórica, procedente de la historia de las ciencias, de la evolución de una epistemología actual. Esta imagen científica se ha utilizado por la crítica literaria reciente también para legitimar la autonomía genérica del microrrelato, su especificidad.

Pero si la particularidad del fractal es la repetición de las mismas formas, a diferentes niveles de agregación y de observación, difícilmente puede explicar a mi modo de ver la autonomía del microrrelato como texto o como género, la condición misma del fractal siendo su imbricación constitutiva en otras formas, su irreductibilidad a una forma básica que no se podría continuar, al menos teóricamente, subdividiéndose. Estrictamente hablando toda diferenciación de valor —origen, localización, grado de innovación, etc.— que, sin embargo, se utiliza muy a menudo al presentar los microrrelatos resultaría problemática pensada a partir de esta misma categoría del fractal.

Acabo este recorrido a través de algunas versiones de cómo concebir la relación entre novela fragmentada y microrrelato. Espero haber demostrado que habría, a mi modo de ver, que intensificar la investigación en este dominio, analizando la interrelación y co-evolución de la novela y del microrrelato, que tienen mucho más en común que generalmente se admite. Para citar el ejemplo francés se puede mostrar que, después de un inicio a partir de los años 50 del siglo pasado, pero sobre todo a partir de los años 80, existe una preocupación por la fragmentación textual en diferentes géneros textuales. Al nivel de la novela misma, para dar un ejemplo, a través de una multiplicación y pluralización de la novela en la novela (un modelo análogo a la serie microtextual a un nivel de agregación “fractal” superior), hablo de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, de 1978, texto que su autor subtitula “novelas” en plural y problematiza por lo tanto lo que es un marco poético y ético que dar a esos textos. De ese modo, Perec cuestiona la unidad misma de su propio texto, de la multiplicidad de las narraciones, de las novelas, de los microrrelatos, que la constituyen. Con ello anticipa la problemática del microrrelato —que, según la lectura que aquí propongo, es la de la novela—, una problemática que se refiere, entre otros aspectos, a la unidad formal y semántica de una pluralidad de textos, su combinación y contextualización y las reglas de su reproducción. Incluso llega a presentar la versión más radical de un microrrelato, la narración de una línea; me apoyo para afirmar esto en uno de los anexos del libro, *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage* (Índice de algunas de las historias contadas en este libro), una lista de más de un centenar de títulos de historias que en *La Vie mode d'emploi* no son más que evocadas, pero que el lector puede reconstruir a partir de las 67 páginas de las que consta tal índice.

Y cito tan sólo para dar una idea de la permanencia y continuidad de esta reflexión simultánea y conjunta del texto compuesto y simple a la vez dos ejemplos recientes: cabe señalar que en 2007 Régis Jauffret recibió dos premios literarios por su novela *Microfictions* (el Prix de l'humour noir Xavier Forneret y el Prix France Culture-Télérama). Esa paradójica forma de calificar una serie de “microficciones” como novela, y de escoger para el título de dicha “novela” el nombre de un género literario distinto, revela la voluntad de redefinir lo que es una novela, incluso la intención de sustituirla por un género nuevo. Hablar del microrrelato en la literatura francesa, y podría mencionar también al llamado minimalismo de un Jean Echenoz y Jean-Philippe Toussaint, nos lleva, entre otras cosas, a tratar de establecer primero una genealogía de los posibles orígenes de esta producción literaria actual y en segundo lugar su mutua e inacabable recontextualización.

Estos ejemplos franceses, que se podrían poner en paralelo con novelas fragmentadas en el ámbito hispánico, nos llevan a pensar que, y sería una eventual tercera línea de investigación, un análisis de la relación entre microrrelato y novela de autores que han practicado o practican las dos formas a la vez o en etapas sucesivas de su carrera, podría resultar fructífero.

Quizá nadie mejor que Roland Barthes puede resumir la oscilación entre estos dos vectores convergentes y divergentes entre microrrelato y novela. Él ha reflexionado toda su vida sobre la novela lo que ha significado para él también y paradójicamente practicar, a partir de *L'Empire des signes* (1970), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977)<sup>1</sup>, y durante 1978-1980, año de su muerte, con una crónica en *Le Nouvel Observateur* (Barthes 1978-1980), una serie de textos breves que claramente pone en relación con el tema de sus últimas conferencias en el Collège de France al calificarlos como “fragmentos de ensayos para una novela” (Barthes 2003: 17)<sup>2</sup>. Con la presentación de este curso, *La preparación de la novela*, del que por lo que yo vea, sorprendentemente no se ha servido para discutir la poética del microrrelato, quiero cerrar mi contribución.

1 *El imperio de los signos*, traducción de Adolfo García Ortega. Barcelona: Mondadori, 1991; *Roland Barthes par Roland Barthes*, traducción de Julieta Fombona de Sucre. Barcelona: Paidós, 2004; *Fragmentos de un discurso amoroso*, traducción de Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 2007. Para lo que sigue, cf. Gelz (2010: 101-118).

2 Hay versión española: *La preparación de la novela*, traducción de Patricia Wilson. México: Siglo XXI, 2005.

Barthes describe la vía que adopta la novela entre desintegración y reintegración potencial a través de numerosas etapas de la historia literaria, de las que voy a citar sólo dos ejemplos: la tradición japonesa del haiku, que interesa a Barthes menos desde el punto de vista intercultural que desde el de la forma literaria; y la visión mallarmeana de un libro absoluto. Ambos encarnan los dos polos de la argumentación de Barthes. El haiku representa para el crítico francés una especie de microtexto: “Haiku = forma ejemplar de la Notación del Presente = acto mínimo de enunciación, forma ultrabreve, átomo de la frase que *anota* (marca, limita, glorifica: dota de una *fama*) un elemento tenue de la vida ‘real’, presente, concomitante” (Barthes 2003: 47). El haiku, como forma literaria de lo efímero, es, a sus ojos, antialegórico, cercano al discurso de lo cotidiano, sin límite ni significación (Barthes 2003: 127), y representa, por ello, una radicalización del grado cero de la escritura que Barthes había tratado de determinar en 1953. El crítico francés percibe a la novela contemporánea de nuevo en una encrucijada de caminos: “Por otro lado, ¿cómo pasar de la Notación, de la *Nota*, a la Novela, de lo discontinuo al flujo (a lo envolvente)?” (Barthes 2003: 46), o más exactamente: ¿cómo podríamos imaginar los pasajes (la palabra es de Barthes) de la microtécnica de la *notatio* a la novela, de una “Notación fragmentada del presente (cuya forma ejemplar ha sido para nosotros el haiku) a un proyecto novelesco” (Barthes 2003: 137)? El crítico introduce entonces el concepto de “incidente”, en tanto que “acontecimiento inmediatamente significativo” (Barthes 2003: 153), un fenómeno situado en el límite de lo que una forma literaria puede expresar en tanto que sistema de representación y cuya autenticación pertenece más bien al ámbito de lo afectivo; una categoría, la de incidente, a la que tiende su propia escritura tras *Le plaisir du texte* (*El placer del texto*, 1973). Por otro lado, la visión de Mallarmé de un libro absoluto fascina a Barthes porque constituye, en sí misma, una respuesta a la pregunta planteada en relación al haiku acerca del paso problemático de la notación fragmentada del presente a la unidad de la novela, o, en el vocabulario mallarmeano, del álbum al libro: “El Libro (Mallarmé: el Libro Total. El Libro-Suma. El Libro Puro); el Álbum (Circunstancia. Rapsódico. Diario)”. La actitud de Barthes ante esta oposición es ambivalente. Unas veces, acudiendo a Baudelaire y a Edgar Allan Poe, revaloriza el álbum como la forma de la representación del mundo calificado de *inessentiel* (inesencial) (Barthes 2003: 251), de “no-uno, no jerarquizado, disperso, puro tejido de contingencias, sin transcendencia” (Barthes 2003: 252). En otras ocasiones, in-

tenta resolver esta aporía mediante un modelo cíclico que descansa sobre la noción de ruina: “En el otro extremo del tiempo, el Libro acabado vuelve a ser Álbum: el futuro del Libro es el Álbum, como la ruina es el futuro del monumento” (Barthes 2003: 258). Una imagen ambigua, porque la ruina (la cita, el fragmento transmitido) es, desde un punto de vista estético, una imagen productiva (Barthes utiliza el término “germinativa”). Por último, se muestra escéptico e irresoluto ante las dos opciones fundamentales de elección de una forma literaria, una irresolución que traduce su noción de incidente situada en el límite de toda forma literaria significativa que fuera novela o microrrelato.

## Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- BARTHES, Roland (1970): *L'Empire des signes*. Paris: Skira.
- \_\_\_\_ (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1978-1980): “Chroniques”. En: *Le Nouvel Observateur*, 18.10.1978-26.03.1980.
- \_\_\_\_ (2003): *La préparation du roman I et II: notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*. Paris: Seuil.
- BIOY CASARES, Adolfo/BORGES, Jorge Luis ([1955] 1967): *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada.
- CORRAL, Wilfrido (1996): “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, 2, pp. 451-487.
- GELZ, Andreas (2010): “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”. En: Roas, David (ed.): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, pp. 101-118.
- GOMES, Miguel (2000): “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”. En: *Revista de Filología Hispánica*, 16, 3, pp. 557-583.
- INGRAM, Forrest (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.
- JAUFFRET, Régis (2007): *Microfictions. Roman*. Paris: Gallimard.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LUNDÉN, Rolf (1999): *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi.
- MORA, Gabriela (1993): “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 42, pp. 131-138.



- POLLASTRI, Laura (2010): "Los desafueros del coleccionista: microrrelato, antología y compilación". En: *Cuadernos del CILHA (Centro Intercientífico de la Literatura Hispanoamericana)*, 11, 13, pp. 30-37.
- TOMASSINI, Graciela (2006): "De las constelaciones y el Caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua". En: *El Cuento en Red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 13, pp. 14-38. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=239](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=239)> (16.05.2013).
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_ (2009): "Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española". En: *El Cuento en Red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 19, pp. 37-44. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=375](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=375)> (16.05.2013).



## La minificción y lo grotesco: una pareja bien avenida

Francisca Noguerol  
*Universidad de Salamanca*

En la presente reflexión pretendo demostrar la relación existente entre lo grotesco y la minificción, vínculo visible desde los orígenes de esta modalidad genérica. De este modo, continuaré la estela de quienes han señalado la relevancia de algunos aspectos de la ficción —el humor, la intertextualidad, la fantasía— para subrayar el esencial papel jugado por la estética de lo grotesco en los textos brevísimos.

Parto en principio de una constatación: algunos de los libros de minificción más unitarios, algunas de las mejores piezas, se encuentran signados por la poética de lo grotesco en su condición de estética hermana al perfecto antisublime, definida por la subversión, la ambigüedad, el sarcasmo y la paradoja, anclada en la realidad aunque no dude en utilizar elementos sobrenaturales, y que manifiesta una visión de la existencia gobernada por la entropía. Este hecho, apreciable desde sus comienzos, resultó potenciado por la Modernidad estética, periodo en que se perfila como categoría con valor propio gracias a los esfuerzos de teorización realizados por autores como Friedrich Schlegel, Victor Hugo, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire, la mayoría de ellos, por cierto, pioneros en el cultivo de la brevedad narrativa<sup>1</sup>.

Recordemos, en este sentido, algunos de los aspectos más significativos en la definición del concepto, enmarcado desde su sufijo en el terreno de lo heterogéneo e híbrido (-esco) y que, por ello, obtiene una de sus mejores aproximaciones en *Der Besuch der alten Dame* (1956) de Friedrich Dürrenmatt: “[...] das Groteske ist nur sinnlicher Ausdruck, sinnliches Paradox,

---

1 Así lo destaca Victor Hugo en su seminal *Préface de Cromwell* (1827): “[...] Ainsi, voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. [...] C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique” (Hugo 1985: 292).

d. h. Form der Abwesenheit der Form, Antlitz einer Welt ohne Antlitz” (Dürrenmatt 1985: 46).<sup>2</sup>

Ya Hugo destacaba la naturaleza dual de esta categoría, por la que se dan la mano lo cómico y lo horrible y que, por cimentarse en el contraste, concuerda perfectamente con la intensidad expresiva, la radicalidad, el espíritu disconforme y la potencia expresiva requerida por las ficciones breves.<sup>3</sup> Y es que, como apuntó Gabriel Jiménez Emán en el prólogo a su antología *Ficción mínima: muestra del cuento breve en América*:

Si el cuento breve está disfrutando hoy de cierta salud, ello se debe [...] al uso de una imaginación de raíz romántica, que suele apostar por el asombro, la emoción o la sorpresa, el absurdo y el carácter lúdico de las imágenes, antes que por la pretensión naturalista de querer “fijar” el mundo y describir ambientes históricos (Jiménez Emán 1996: 6).<sup>4</sup>

Encontramos un nuevo nexo de unión entre categoría estética y modalidad genérica por su común cultivo de los silencios. Si Irene Andres-Suárez supo definir el microrrelato como “una estética de la elipsis” (Andres-Suárez 2010), el concepto *grutesco* apunta, desde su etimología, hacia lo oculto de la gruta —como lo fueron las pinturas que le dieron nombre, procedentes de las excavaciones que, en el temprano Renacimiento, desenterraron la Domus Aurea de Nerón— y, por extensión, se asocia a lo oscuro y visceral.

Siguiendo con las concomitancias, Gautier describió la estética grotesca como ajena a los cánones tradicionales en *Grotesques. Exhumations littéraires* (1844-1863), hecho recuperado por Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*:

2 “Lo grotesco no es sino una expresión sensible, una paradoja sensible; a saber, la figura de una no figura, el rostro de un mundo carente de rostro”. Traducción mía.

3 “Dans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d’une part, il crée le difforme et l’horrible; de l’autre, le comique et le bouffon. [...] Comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l’art. [...] Cette beauté universelle que l’antiquité répandait solennellement sur tout n’était pas sans monotonie; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l’on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée” (Hugo 1985: 293).

4 Él mismo se muestra muy aficionado a los textos adscritos a esta categoría en títulos como *Los dientes de Raquel* (1973), *Biografías grotescas* (1997), *La gran jaqueca y otros cuentos crueles* (2002) o *El hombre de los pies perdidos* (2005).

El hecho ilumina la osadía e inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, atisbar la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín 1987: 37).

Si el teórico ruso propuso una estética de lo grotesco realista y burlona, continuadora de la tradición medieval y de la cultura cómica popular, que refleja la influencia directa de las formas carnalescas, Wolfgang Kayser prefirió centrarse con *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Kayser 1966 [1957]) en la variante moderna de esta categoría, cuyo principal atributo reside en su visión distanciada del mundo, manifiesta a partir de un fenómeno que transgrede los límites de lo real y que se expresa con violencia. Este hecho causa en principio el extrañamiento en el receptor, el posterior reconocimiento de su propia deformidad, y, finalmente, provoca una radical subversión en su sentido de la realidad junto a un sentimiento de liberación por “haber comprendido”.<sup>5</sup> Ambas posibilidades se encuentran practicadas con asiduidad en las minificciones. De ahí, asimismo, la asunción de una serie de estrategias retóricas —antítesis, contraste, hibridación, meiosis e hipérbole— especialmente frecuentes en los textos brevísimos.

Destaco por último cómo, en el camino hacia la práctica de las minificciones grotescas adquirió especial relevancia la impronta de los vanguardistas históricos, quienes, recogiendo el testigo de los autores románticos, propugnaron la desautomatización de los procedimientos mentales, reivindicando la visión “enajenada” por su componente de irracionalidad y su estrecha relación con el absurdo, la locura y los sueños. De hecho, estos creadores manifestaron un especial fervor por rasgos fundamentalmente grotescos y muy frecuentes en los textos breves como el reflejo del cambio continuo (representado por estados de descomposición y putrefacción), las transformaciones (con frecuente descripción de monstruos y metamorfosis) y lo simulado y artificial (con interés por artefactos, autómatas, muñecos y máscaras). Así se aprecia, por citar un significativo cultor de estas estrategias, en Ramón Gómez de la Serna, que recupera desde 1925 el

5 En “El factor grotesco”, exposición exhibida en el Museo Picasso de Málaga entre el 22 de octubre de 2012 y el 10 de febrero de 2013, se pudo apreciar claramente este hecho a partir del diferente recorrido ofrecido por los organizadores en relación a lo que llamaron lo “grotesco cómico” (Bajtín, con predominio de la risa) y lo “grotesco abismático” (Kayser, con el horror como dominante).

espíritu de Francisco de Goya en sus *Caprichos, gollerías y disparates*, definidos acertadamente por Gaspar Otálora como “revelaciones súbitas y metafóricas de significados de las cosas que conciernen a planos de la realidad ocultos al pensamiento deductivo” (Otálora 1975: 236).<sup>6</sup>

Una vez establecidas las bases de nuestro análisis pasemos a la práctica, demostrando con ejemplos señeros la fecunda relación existente entre lo grotesco y la minificción.

## 1. Textos incómodos

Ya lo señaló Fernando Valls en el prólogo a *Velas al viento. Los microrrelatos de “La nave de los locos”*: “Los cultivadores de la ficción brevísima suelen ser poco complacientes con la realidad, la ficción y la historia establecidas” (Valls 2010: 21). Y, ¿qué mejor categoría a la que aferrarse, en este sentido, que lo grotesco, capaz de desautomatizar las situaciones hechas y de mostrarnos el mundo tal cual es? Como señala Geoffrey Harpham: “It is one characteristic of revolutions, whether literary, political, or scientific, that they liberate, dignify, and pass through the grotesque. A shift in vision [...] and suddenly the deformed is revealed as the sublime” (Harpham 2006: 20).

Apreciemos este hecho en la atención dispensada a un tema sublime como el amor, que en algunas de las mejores minificciones se convierte en la perfecta encarnación del horror. Siguiendo la línea iniciada por Kafka en el famoso aforismo, “Ein Käfig ging einen Vogel suchen”,<sup>7</sup> Juan José Arreola plantea en una de las “Cláusulas” contenidas en *Cantos de mal dolor*: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja” (Arreola 1959: 265). Este pensamiento se verá continuado en microrrelatos como “La trampa” (Arreola 1959: 248), “Insectiada” (Arreola 1959: 211) o “Luna de miel” (Arreola 1959: 225), donde el novio refleja la angustia de los primeros días de matrimonio adoptando en su sentido literal la metáfora de la miel

6 Dejamos para otra ocasión la tarea de consignar la huella de Ramón en la minificción hispánica, pero no puedo dejar de citar su constante presencia en antologías como *Mil y un cuentos de una línea* (Azid 2008) o en producciones como la del argentino Eduardo Berti, autor de *La vida imposible* (2002) y de *Ramonerías* (2011), homenaje al maestro madrileño desde su propio título.

7 “Una jaula salió en busca de un pájaro”. Traducción mía.

en la que se hunden los recién casados. La prolongada exposición a este empalago convierte la experiencia en una intolerable pesadilla, de la que escapa el recién desposado con un supremo esfuerzo, pero en la que se queda atrapada la mujer. En la misma línea se sitúa “Unión indestructible” (1962), de Virgilio Piñera, que transcribo por su perfecta expresión de la estética de lo grotesco:

Nuestro amor va de mal en peor. Se nos escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón. Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro. Hemos caído en lo más terrible que pueda ocurrirle a dos amantes: nos devolvemos las caras. Ella se ha quitado mi cara y la ha tirado en la cama; yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía. Ya no velaremos más nuestro amor. Será bien triste coger cada uno por su lado.

Sin embargo, no me doy por vencido. Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez. Ella, que ha adivinado mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de los ojos. Acto seguido se sumerge en el pegajoso líquido. Su cuerpo ondula en la negra densidad de la pez. Cuando calculo que la impregnación ha ganado los repliegues más recónditos de su cuerpo, le ordeno salir y acostarse en las losas de mármol del jardín. A mi vez, me sumerjo en la pez salvadora. Un sol abrasador cae a plomo sobre nuestras cabezas. Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible (Piñera 2006: 130).

En la misma línea se ubica “Historia de amor”, de Cristina Peri Rossi, donde el protagonista sufre una progresiva fagocitación por parte de una mujer que acaba totalmente adherida a su espalda (Peri Rossi 1983: 115). Frente a ellos, Marina Colasanti ofrece la visión feminista de la historia –la mujer no aparece como depredadora, sino como víctima– en “Ella era sua tarefa”:

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume.

Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte. Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé.

Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo (Colasanti 1986: 99).

En la misma línea reivindicatoria del antisublime –recordemos que, en el clásico trabajo de Etienne Souriau, lo bello y lo grotesco se oponen frontalmente (1933:176)– se encuentran los textos que denuncian las falacias implícitas en la experiencia de la maternidad, con la consiguiente denuncia del sentimiento de ajenidad que provoca el parto –rechazo a un cuerpo que excreta y pierde los límites– y de un hijo identificado con animal insaciable. La miniatura literaria se muestra especialmente efectiva para reflejar la vampirización en todos los órdenes vitales –físico, emocional, identitario– de que es víctima la mujer a partir de esta experiencia. Así se aprecia en el impactante microrrelato “Madres”, de la chilena Pía Barros: “Ella no es primeriza. Toma al crío y lo pone a su lado: ya dejará de llorar. Ella no es. Lo regresa al pecho y él mama, se la come, la deglute. Ella no. Lo deja satisfecho a su costado. Ella” (Barros 2009: 23).

El texto denuncia la desaparición de la mujer en favor de la madre cuando cumple con el papel establecido, por el que acaba literalmente devorada. Compuesto por dos secuencias narrativas –la que descompone la frase “Ella no es primeriza” hasta dejarla en pronombre con el fin de retratar la desaparición de la mujer, la que detalla la relación (al principio reticente, al final entregada) de la progenitora con su hijo–, su ritmo sincopado y rapidísimo subraya la angustia a la que se ve sometida la protagonista. En la misma línea se sitúan microrrelatos como “Te tapa los ojos” de Ana María Shua –“Te tapa los ojos y te pregunta quién soy. Tiene las manos y la voz de tu hija menor. Ahora quiere también tus ojos” (Shua 1992: 86)–, o “Paisaje” de Alejandro Bentivoglio, otro gran afecto a las historias grotescas: “El bebé y su madre parecen una misma cosa. Nadie nota los grises, muertos ojos de ella. Los rojos, hambrientos ojos de él, succionando impasible” (Bentivoglio 2008: 46).

Entre todos estos motivos, destacan las brevedades que emplean lo grotesco para criticar la influencia ejercida sobre nuestras vidas por los medios de comunicación, responsables de nuestra progresiva deshumanización. Teóricos como Muniz Sodré y Raquel Paiva en *O império do grotesco* (2002: 145-178), Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007: 56), o el ya mencionado Harpham inciden en la desaparición de lo grotesco como categoría porque, en nuestro mundo actual, ya todo lo es:

Despite the accelerating acceptance of the grotesque as a ‘mode’ in contemporary art, this book appears at a time when the grotesque is becoming less and less possible because of the pervasive, soupy tolerance of disorder, of the genre mixte. When the television talk shows present the casual viewer with



‘in-depth’ interviews with, for example, transvestites and transsexuals, how can we continue to call the hermaphrodite grotesque? (Harpham 2006: 24)

Así se explica un texto como “Mago con serrucho”, incluido por Shua en *Fenómenos de circo*:

Con el serrucho, el mago corta en dos la caja de donde asoman las piernas, los brazos y la cabeza de su partenaire. La cara de la mujer, sonriente al principio, se deforma en una mueca de miedo. Enseguida empieza a gritar. Brota la sangre, la mujer aúlla pidiendo socorro y mueve los brazos y las piernas con aparente desesperación mientras la gente aplaude y ríe. Después sólo se queja débilmente y al fin se calla. En otras épocas el público era más exigente, recuerda el mago: pretendía que la mujer volviera a aparecer intacta. Ahora, en cierto modo, todo es más fácil (Shua 2011: 66).

...que encuentra su extensión en títulos tan significativos como *Wikipedia (y otros monstruos)* (2012), de Javier de Navascués, o en la viñeta de El Roto que, para denunciar el olvido al que fueron condenados las víctimas del terremoto de Haití, muestra una mano emergiendo de un edificio destruido con la leyenda: “Sólo sepultados se nos ve”.<sup>8</sup>

## 2. Lecturas simultáneas: el reino de la paradoja

Si existe un rasgo especialmente significativo de la minificción grotesca, este viene dado por el hecho de que sabe instalar, en la superficie del texto y de forma simultánea, dos presupuestos contradictorios entre sí, lo que da lugar a impactantes paradojas. En estos casos, las dos historias de las que hablara Ricardo Piglia para explicar la naturaleza del cuento se dan a la vez.<sup>9</sup> Así se aprecia en siguientes viñetas de Quino –un hombre obliga a una cometa a volar haciendo uso del látigo–,<sup>10</sup> Maitena –una decrepita

8 En <<http://puertabierta.wordpress.com/2010/01/19/el-roto-haiti>> (12.03.2012). A partir de ahora, ejemplificaré las estrategias presentes en las minificciones grotescas a partir de ese otro tipo de textos breves que son las muy visuales *charges*, viñetas periodísticas de carácter satírico.

9 Este hecho ya fue apuntado por Hugo en su prefacio a *Cromwell* y reiterado por Philip Thomson en *The Grotesque*, modo al que describe como “the co-presence of the laughable and something which is incompatible with laughter” (Thomson 1972: 3).

10 Titulada “Homo sapiens”, se publicó por primera vez en el imprescindible recopilatorio *Bien, gracias, ¿y usted?* (Quino 1976). En: <[http://3.bp.blogspot.com/\\_uxVnjqlDHIE/SdkY4qjFOCI/AAAAAAAAABmU/gQcro2MkLaM/s320/barrilete.jp](http://3.bp.blogspot.com/_uxVnjqlDHIE/SdkY4qjFOCI/AAAAAAAAABmU/gQcro2MkLaM/s320/barrilete.jp)> (13.04.2012).

anciana de rostro tan artificial como terso recibe la pregunta de una amiga: “En serio te operaste ¿y de qué?”<sup>11</sup>— o El Roto —un hombre con el agua al cuello, a punto de ser estrangulado por otro, pide a su atacante: “Deje de salvarme, que me ahoga”.<sup>12</sup>

Las paradojas grotescas encuentran sus mejores manifestaciones en textos que superan los límites de la realidad. Es el caso de las parábolas o fábulas modernas que, siguiendo las huellas de autores como Ambrose Bierce —*Fantastic Fables* (1899)—<sup>13</sup> o James Thurber —*Fables for Our Time* (1949)—, encuentran en Augusto Monterroso uno de sus mejores representantes, seguido por una legión de admiradores. Así se aprecia en un título tan claramente adscrito a lo grotesco como “La oveja negra” (1969):

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura (Monterroso 1983: 23).

En la misma línea se sitúan las brevedades grotescas, que despojan a los textos góticos de su cualidad ominosa —esencial para que una creación pueda ser considerada “fantástica”— haciendo uso del humor. Así, Kelly Hurley se atreve a hablar del exceso divertido —“gleeful excessiveness”— de las modernas formas góticas, en las que se produce un *revival* de lo grotesco bajtiniano y que da lugar a lo que ella misma denomina como “gothic carnivalesque” (Hurley 2007: 142). En el campo del microrrelato, este hecho se aprecia en autores como Fernando Iwasaki —*Ajuar funerario* (2004)—, José María Merino —*Cuentos del libro de la noche* (2005)—, José Antonio Francés —*Miedo me da* (2007)—, David Roas —*Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010), *Intuiciones y delirios* (2011)— o Patricia Esteban Erlés —*Casa de muñecas* (2012). “Córtame el nudo, gordiano”, incluido por Roas en *Horrores cotidianos*, da fe de mis palabras:

11 En: <[http://1.bp.blogspot.com/\\_jJN-8zY-IhQ/TNMHV6bBXYI/AAAAAAAAACO/sphNwg3RSduU/s400/cirug%C3%ADa2.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_jJN-8zY-IhQ/TNMHV6bBXYI/AAAAAAAAACO/sphNwg3RSduU/s400/cirug%C3%ADa2.jpg)> (12.04.2012).

12 En: <<https://plus.google.com/103019117518606328359/posts/EAixZnVUCzj>> (12.04.2012).

13 Graciela Tomassini señala, en su espléndido trabajo sobre Bierce y el microrrelato hispanoamericano, cómo “era lugar común de los comentaristas destacar su humor bilioso y desesperado, su tendencia al grotesco y al gótico, su *mala escritura*, proclive a la vulgaridad y a la imaginación fácil” (Tomassini 2008: 14).

Ismael Godínez, lúcido aún, nota como su cuerpo se mece como un estúpido pelele colgado del techo de la habitación, y se arrepiente de haber cedido a aquel maldito arrebató. Sus manos actúan de forma autónoma intentando detener la terrible opresión de su cuello, mientras sus pulmones luchan por tragar un poco más de aire. De pronto, un pequeño halo de luz se cuela bajo la puerta. Ismael sabe que puede llegar su salvación, pero no se atreve a moverse: ello aceleraría más su estrangulamiento. Para llamar la atención, lanza unos gemidos sofocados. Al otro lado de la puerta, sus padres escuchan en silencio, felices de saber que Ismael, por fin, ha traído a casa una amiguita (Roas 2007: 56).

### 3. Grotescos corporales y teratologías

Definida por el Diccionario de la Real Academia Española como “estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal”, la teratología resulta imprescindible en unos textos apegados a la materia desde sus orígenes, donde lo abyecto y lo escatológico define, en múltiples ocasiones, la corporalidad extraña de sus protagonistas. Así se aprecia, por ejemplo, en *Cuentos del exilio* de Antonio di Benedetto (1983), quien da cuenta del dolor, incomunicación y aislamiento sufrido en la diáspora con microrrelatos como “Bueno como el pan” u “Hombre-pan dulce”. En el primero el protagonista, extranjero sin patria, “se vuelve pan, se dora y se seca, se resquebraja” (Di Benedetto 2006: 236), sirviendo finalmente de alimento a las palomas; en el segundo, se transforma en pan dulce, de modo que es adquirido por una mujer con las consecuencias imaginables: “en su hogar un filoso cuchillo me corta, una mano me distribuye y muchos dientes me destrozan” (Di Benedetto 2006: 238).

En la misma línea, Salvador Garmendia denuncia el tedio del oficinista en “Toc-Toc”. Su protagonista, para evadirse del insoportable ruido proferido por el bastón de su jefe —el “toc-toc” que le da título y con el que éste rige los interminables horarios del despacho— se arranca con gusto pellejos del brazo, hurgándose en la herida con las uñas en un empeño por dar con el hueso, donde espera encontrar la vida (Garmendia 1979). Estos ejercicios masoquistas encuentran su correspondencia en viñetas como la que nos presenta El Roto, donde un hombre corta su propia pierna como si se

tratara de una pieza de jamón,<sup>14</sup> o aquella otra en la que dos piezas de carne sangrantes, colgadas de sus respectivos ganchos, mantienen la siguiente conversación: “–Estoy perdiendo la confianza en el carnicero”, a lo que la segunda replica: “–Ten paciencia”.<sup>15</sup>

La fructífera unión de crueldad, risa y materia explica, asimismo, que el canibalismo sirva de eje temático a numerosas minificciones. Así se aprecia, por ejemplo, en la sección “De gastronomía” de *Crímenes ejemplares* (1957), donde Max Aub se permite incluir textos como los siguientes: “No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar” (Aub 2005: 76); o “Le comería los hígados –dijo Vicente. No pudo: amargaban” (Aub 2005: 78); textos que encuentran una clara continuación en *Cruentos ejemplares y otras minificciones* (2012), del español David Vivancos.

El monstruo, ser híbrido por excelencia y protagonista de honor de los bestiarios, resulta especialmente cercano a la estética grotesca por mostrar la maravilla desde la propia etimología de su nombre. Como destacan Lorraine Daston y Katharine Park en *Wonders and the Order of Nature*:

Wonders tended to cluster at the margins rather than at the center of the known world [...]. To register wonder was to register a breached boundary, a classification subverted. The making and breaking of categories –sacred and profane; natural and artificial; animal, vegetable and mineral; sublunar and celestial– is the Ur-act of cognition, underpinning all pursuit of regularities, and discoveries of causes (Daston/Park 1998: 14).

La presencia del híbrido en los textos brevísimos ha sido analizada en numerosos artículos (para una primera aproximación, ver Noguero 2005, 2006 y 2012), existiendo, incluso, sirenólogos ilustres entre quienes se dedican a explorar la minificción,<sup>16</sup> exploradores de una tradición basada, en buena parte, en la deconstrucción grotesca del mito.

Pero los monstruos no sólo pertenecen al reino vegetal o animal. En bastantes ocasiones, las minificciones se encuentran protagonizadas por objetos que cobran vida peligrosamente, uno de los grandes motivos gro-

14 En: <<http://2.bp.blogspot.com/-CU-1vyCKV3g/UEcc7DWGJWI/AAAAAAAAAUU/Sow5-jeweU0/s1600/jamon1.JPG>> (13.04.2012).

15 En: <[http://2.bp.blogspot.com/-j\\_E4w4ahKKQ/UEcc9wmzYSI/AAAAAAAAUc/Va-JoDDdzlXg/s1600/jamon2.JPG](http://2.bp.blogspot.com/-j_E4w4ahKKQ/UEcc9wmzYSI/AAAAAAAAUc/Va-JoDDdzlXg/s1600/jamon2.JPG)> (13.04.2012).

16 Es el caso de Javier Peruchó, responsable de la antología *Yo no canto, Ulises, cuento. La sirena en el microrrelato mexicano* (2008), base a su vez de la tesis doctoral firmada por Omar David Ávalos Chávez. *Un mito con agallas. La sirena en el microrrelato mexicano* (2012).

tescos. Así se observa, por ejemplo, en la secuencia 238 de *La sueñera*: “Cuando mi sillón favorito avanza por el living con los brazos extendidos y el paso decidido pero torpe, sé que se trata de un sueño. Vaya a saber qué pesadilla lo tiene otra vez así, sonámbulo” (Shua 1984: 96), o en “Acechos cercanos”, de José María Merino, cuyo final transcribo:<sup>17</sup>

[...] Fue comprendiendo poco a poco que los objetos domésticos parecían inertes, pero que estaban al acecho. La noche de fin de año abandonó la casa con toda su investigación. Cuando lo encontraron en la habitación del hotel, el agua rebosante del baño casi había disuelto la tinta de los documentos. Enroscada con fuerza en el cuello, la goma de la ducha parecía una serpiente (Merino 2002: 9).

#### 4. Catálogos del caos

Algunos de los mejores libros de minificción pueden ser definidos como catálogos de la entropía, hecho que los sitúa con pleno derecho en el universo grotesco. De este modo, se revelan como verdaderas heterotopías, siguiendo el concepto acuñado por Foucault en su estudio sobre “El idioma analítico de John Wilkins” (1952). En ellos, siguiendo la clasificación borgesiana:

Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transmite? ¿Dónde podrán yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable (Borges 1989: 86).

La acumulación de hechos extraordinarios desestabiliza nuestra visión del mundo, lo que explica por qué, en innumerables culturas, existen conjuntos de máscaras en diferentes muecas para definir el fenómeno grotesco.<sup>18</sup> Así

17 En un artículo del año 1988, el propio autor reconocía su afición a lo grotesco: “Confieso que en mi gusto literario están inextricablemente unidos lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible, de modo que no escribo nada que no se localice en esos territorios” (Merino 1988: 21).

18 El español Forges recurre a esta estrategia en la viñeta “Histórico de algunas jornadas de reflexión”. En: <[http://www.elpais.com/recorte/20111119elpepivin\\_2/XLCO/Ges/20111119elpepivin\\_2.jpg](http://www.elpais.com/recorte/20111119elpepivin_2/XLCO/Ges/20111119elpepivin_2.jpg)> (14.04.2012).

ocurre con los bestiarios y sus aledaños, auténticos “inventarios” en el doble sentido de la palabra –imaginación y catálogo–, donde cotidianidad y delirio se dan la mano sin problemas. Es el caso de *Zoológico* (1975), de Marina Colasanti; *Monstruari fantastic* (1976), de Juan Perucho; *De Rosas & de Lirios*, de Eno Teodoro Wanke (1987); *Los animales prodigiosos* (1990), de René Avilés Fabila; o, finalmente, el muy peculiar *Bestiario* (1988), de Javier Tomeo, retrato de la miserable condición humana a través de los desopilantes diálogos del narrador con animales hartos de portar clichés sobre sus figuras. En la misma línea se sitúan otros catálogos firmados por Shua y de títulos tan significativos como *Casa de geishas* (1992),<sup>19</sup> *Botánica del caos* (2000)<sup>20</sup> o *Fenómenos de circo* (2011), este último protagonizado por *freaks* que harían la delicia del mismísimo Tod Browning y adscritos por ello, indiscutiblemente, a la esfera grotesca.

Destaco, por último, la importancia adquirida en este aspecto por los volúmenes que reúnen biografías de seres monstruosos física, emocional o espiritualmente. Con antecedentes como *Vies imaginaires* (1896), de Marcel Schwob, o *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, estos recopilatorios –en los que las minificciones suelen compartir espacio con textos de mayor extensión– encuentran su mejor expresión grotesca en títulos como *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, y especialmente, en los alucinados libros del argentino Juan Rodolfo Wilcock, especialista en retratar inventores frustrados, absurdos utopistas y fanáticos de la tecnología en volúmenes como *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *La Sinagoga dei iconoclasti* (1972) o *Il libro dei mostri* (1978).

19 Recordemos cómo, en la primera sección, las mujeres son retratadas como la gorda, la flaca, la judía, la negra, la insaciable, la de sexo prehensil, la que no está, la propia, la del prójimo o la de los seis dedos.

20 La autora subraya este hecho en el prólogo a su libro, que firma significativamente con el nombre de Hermes Linneus para yuxtaponer al más críptico de los dioses –Hermes– con la figura de Carlos Linneo, padre de la Taxonomía: “Antes y por detrás de la palabra, es el Caos [...] En la realidad multiforme y heteróclita sólo hay ocurrencias, la babélica memoria de Funes [...] La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de las palabras abriendo heridas que permiten entrever el Caos como un magma rojizo. En estas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro” (Shua 2000: 7).

## 5. La caricatura y lo grotesco verbal

La caricatura se emparenta indisolublemente con lo grotesco porque entraña una deformación risible de la realidad. En ella, los rasgos reales del retratado se funden con otros, disminuidos o hiperbolizados, para revelar la personalidad oculta del personaje, la situación en la que vive o la violencia de su entorno, del que es víctima o victimario.<sup>21</sup> Especialmente logrados resultan, en este sentido, los microrrelatos más elípticos, que requieren del conocimiento del lector para ser interpretados en toda su extensión. Es el caso del magnífico “General Jorge Rafael Videla”, de Mario Goloboff: “Amaba los perros de caza, los tapices con ciervos y la música de Wagner. Leía pocos diarios, pero se detenía a hacer palabras cruzadas. No toleraba el rumor de los árboles ni el trino de los pájaros. Dormía bien” (Goloboff 2007: 56).

Frente a él, en “Índios aprendem depressa”, Fernando Bonassi denuncia los desmanes “civilizatorios” a partir de la enumeración, otro de los recursos preferidos en la caricatura de situaciones:

Índios não têm anticorpos ou cabides. Índios não acreditam que o sol vai nascer amanhã, necessariamente. Índios têm tesão na lua e dificuldades pra se matar, porque desconhecem nossa experiência no assunto. Índios pagam o dobro por uma calça Lee. Índios cozinham macacos e jogam a pele fora. Índios ficam fascinados com embalagens. Índios fazem cachaça de qualquer coisa. Índios fazem de tudo na frente uns dos outros e na hora que têm vontade... mas os índios aprendem depressa e, se antes davam suas filhas de presente, agora começam a cobrar por isso (Bonassi 2001: 57).

Finalmente, la caricatura puede proceder de los denominados por Otálora “grotescos verbales, procedentes de la tensión máxima establecida entre la forma verbal y el significado” (Otálora 1975: 222). En estos casos, en los que “la lengua no se descubre como elemento descifrador de la realidad, sino como un vehículo deformador de la misma” (Otálora 1975: 223), se hace patente la fragilidad de la palabra, que pierde su carga semántica, entre otras muchas posibilidades, por las repeticiones a las que es sometida

21 Este hecho queda magistralmente reflejado en una viñeta de El Roto publicada en el diario *El País*, el 4 de julio de 2012, donde un hombre famélico, con un gran costurón en el vientre, señala: “No es que los consumidores estemos inapetentes, es que nos han extirpado el estómago”. En: <[http://elpais.com/elpais/2012/07/03/vinetas/1341327140\\_367021.html](http://elpais.com/elpais/2012/07/03/vinetas/1341327140_367021.html)> (15.09.2012).

(Noguero 2009). Así ocurre en el extraordinario “Rubén”, de Luis Britto García:

Traga Rubén no brinques Rubén sóplate Rubén no te orines en la cama Rubén no toques Rubén no llores Rubén estate quieto Rubén no saltes en la cama Rubén no saques la cabeza por la ventanilla Rubén no rompas el vaso Rubén, Rubén no le saque la lengua a la maestra Rubén no rayes las paredes Rubén di los buenos días Rubén deja el yoyo Rubén no juegues trompo Rubén no faltes al catecismo Rubén amárrate la trenza del zapato Rubén haz las tareas Rubén no rompas los juguetes Rubén reza Rubén no te metas el dedo en la nariz Rubén no juegues con la comida no te pases la vida jugando la vida Rubén.

Estudia Rubén no te jubiles Rubén no fumes Rubén no salgas con tus amigos Rubén no te pelees con tu hermana Rubén, Rubén no te montes en la parrilla de las motos Rubén estudia la química Rubén no trasnoches Rubén no corras Rubén no ensucies tantas camisetas Rubén saluda a tu tía Paulina Rubén no andes en patota Rubén no hables tanto, estudia la matemática Rubén no te metas con la muchacha del servicio Rubén no pongas tan alto el tocadiscos Rubén no cantes serenatas Rubén no te pongas de delegado de curso Rubén no te comprometas Rubén no te vayas a dejar raspar Rubén no le respondas a tu padre Rubén, Rubén córtate el pelo, coge ejemplo Rubén.

Rubén no manifiestes, no cantes el Belachao Rubén, Rubén no protestes profesores, no dejes que te metan en la lista negra Rubén, Rubén quita esos afiches del cheguevara, no digas yankis go home Rubén, Rubén no repartas hojitas, no pintes los muros Rubén, no siembres la zozobra en las instituciones Rubén, Rubén no quemes caucho, no agites Rubén, Rubén no me agonices, no me mortifiques Rubén, Rubén modérate, Rubén compórtate, Rubén aquíetate, Rubén componte.

Rubén no corras Rubén no grites Rubén no brinques Rubén no saltes Rubén no pases frente a los guardias Rubén no enfrentes los policías Rubén no dejes que te disparen Rubén no saltes Rubén no grites Rubén no sangres Rubén no caigas.

No te mueras, Rubén (Britto García 1993: 95).

Llegado este momento, espero haber demostrado en estas pocas páginas la pertinencia de un estudio como el emprendido aquí, que deberá ser continuado con otros acercamientos —el vínculo entre la minificción y el absurdo lo está pidiendo a gritos— para seguir profundizando en el apasionante mundo de la brevedad narrativa.



## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- ARREOLA, Juan José (1985 [1959]): "Cantos de mal dolor". En: *Confabulario personal*. Barcelona: Planeta.
- AUB, Max (2005 [1957]): *Crímenes ejemplares*. Barcelona: Thule.
- AZID, Aloe (ed.) (2008): *Mil y un cuentos de una línea*. Barcelona: Thule.
- BAJTIN, Mijail (1987 [1941]): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BARROS, Pía (2009): "Madres". En: *La Grandmother y otros cuentos*. Santiago de Chile: Asterión, p. 23.
- BENTIVOGLIO, Alejandro (2008): *Dakota/Memorias de una muñeca inflable*. Buenos Aires: Letras del Sur Editora.
- BONASSI, Fernando (2001): *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BORGES, Jorge Luis (1989 [1952]): "El idioma analítico de John Wilkins". En: *Otras inquietaciones. Obras completas I*. Barcelona: Emecé, pp. 84-87.
- BRITTO GARCÍA, Luis (1993): *Rajapalabra*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- COLASANTI, Marina (1986): *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DASTON, Lorraine/Park, Katherine (1998): *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. New York: Zone Books.
- DI BENEDETTO, Antonio (2006 [1983]): "Cuentos del exilio". En: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985 [1956]): *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*. Zürich: Diogenes.
- ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Madrid: Random House Mondadori.
- GARMENDIA, Salvador (1979): "Toc-Toc". En: *Enmiendas y atropellos*. Caracas: Monte Ávila, p. 29.
- GOLOBOFF, Mario (2007): "General Jorge Videla". En: Pollastri, Laura (ed.): *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto, p. 138.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (2006 [1982]): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- HUGO, Víctor (1985 [1827]): "Préface de Cromwell". En: *Théâtre complet de Victor Hugo*, I. Ed. Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze. Paris: Gallimard, pp. 409-454.
- HURLEY, Kelly (2007): "Abject and Grotesque". En: Spooner, Catherine/McEvoy, Emma (eds.): *Routledge Companion to the Gothic*. London: Routledge, pp. 137-146.
- JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel (1996): *Ficción mínima: Muestra del cuento breve en América*. México, D.F.: Fundarte.
- KAYSER, Wolfgang (1966 [1957]): *The Grotesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill.

- MERINO, José María (1988): "El cuento: narración pura". En: *Ínsula*, 495, pp. 21-24.
- \_\_\_\_ (2002): *Días imaginarios*. Barcelona: Seix Barral.
- MONTERROSO, Augusto (1983 [1969]): *La Oveja Negra y demás fábulas*. Barcelona: Seix Barral.
- NAVASCUÉS, Javier de (2012): *Wikipedia (y otros monstruos)*. Sevilla: Los Papeles del Sitio.
- NOGUERO, Francisca (2005): "Analogías inquietantes: paseo entre las jaulas de la minificación iberoamericana". En: Cáceres, Andrés/Morales, Eddie (eds.): *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, pp. 47-58.
- \_\_\_\_ (2006): "Dragones en mazmorras de papel". En: Moreno, Fernando/Josserand, Sylvie/Colla, Fernando (eds.): *Fronteras de la literatura y de la crítica: actas del XXXV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA)-Archivos, pp. 356-365.
- \_\_\_\_ (2009): "Palabras prójimas: minificación y juegos con el lenguaje". En: Rodríguez Pérez, Osvaldo (ed): *Los mundos de la minificación*. Valencia: Aduana Vieja, pp. 11-34.
- \_\_\_\_ (2012): "Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida". En: *Variaciones Borges*, 33, pp. 127-148.
- OTÁLORA, Gaspar (1975): "Lo grotesco en la narrativa española de medio siglo (1884-1936)". En: *Reflexión*, 3-4, pp. 206-242.
- PERI ROSSI, Cristina (1983): "Historia de amor". En: *El Museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral, p. 115.
- PIÑERA, Virgilio (2006 [1962]): "Unión indestructible". En: *El que vino a salvarme. Cuentos fríos*. Ed. Julio Travieso. México, D.F.: Lectorum, p. 130.
- QUINO (1976): *Bien, gracias, ¿y Usted?* Barcelona : Editorial Lumen.
- ROAS, David (2007): *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto.
- SHUA, Ana María (1984): *La sueñera*. Buenos Aires: Minotauro.
- \_\_\_\_ (1992): *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2000): *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_ (2011): *Fenómenos de circo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SODRÉ, Muniz/PAIVA, Raquel (2002): *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- SOURIAU, Étienne (1933): "Art et vérité". En: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 115, pp. 161-201.
- THOMSON, Philip John (1972): *The Grotesque*. Londres: Methuen.
- TOMASSINI, Graciela (2008): "Ambrose Bierce y el microrrelato hispanoamericano". En: *Invenio*, 11, 21, pp. 11-17.
- VALLS, Fernando (ed.) (2010): *Velas al viento. Los microrrelatos de 'La nave de los locos'*. Granada: Cuadernos del Vigía.

## Kafka y la minificción latinoamericana

Guillermo Siles

Universidad Nacional de Tucumán

### 1.

Como sabemos los escritos de Franz Kafka comenzaron a tener amplia difusión en Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La recepción en Latinoamérica coincide en general con la renovación del cuento y con una nueva concepción de la literatura fantástica. Entre 1930 y 1950 se publicó en la Argentina la mayor parte de la obra de Kafka. Inicialmente aparecen breves fragmentos en periódicos y revistas o relatos incluidos en antologías; la divulgación se afianza cuando el sello *Emecé* edita la totalidad de la obra en español. A la par, comienza a instalarse un campo de recepción crítica, a partir de la aparición de estudios y reseñas bibliográficas de críticos argentinos y extranjeros en la revista *Sur*. En este aspecto, son de particular relevancia los artículos de Ezequiel Martínez Estrada, publicados en *La Nación* y en otras revistas especializadas, aparecidos entre 1944 y 1960; recopilados, tiempo después, en el volumen *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967). Por último, textos y notas breves de Jorge Luis Borges, redactados para los diarios *La Prensa*, *La Nación* y la revista *El Hogar*.

Julieta Jelin supone que estas mediaciones primigenias significaron la apertura de dos vertientes de lectura de la obra kafkiana. La primera corresponde a la adoptada por los colaboradores de *Sur* y, con ciertos matices, por Martínez Estrada. Esas lecturas, a partir de los años cuarenta, estuvieron en cierta medida condicionadas por la figura de Kafka construida por Max Brod y focalizaron su interés en lo biográfico, relegando a un segundo plano aspectos estéticos y formales, en favor de afirmar un punto de vista hermenéutico fundado en la trascendencia de ciertas ideas, valores, conflictos, considerados esenciales en la obra de Kafka y que delimitaban el espacio de lo estimado como 'buena literatura' o 'literatura alta'. El otro registro de lectura corresponde a Borges y está ligado a su afán de renovar el género fantástico, que culminaría con la escritura de los relatos incluidos en *Ficciones*, cuyo proyecto ya estaba esbozado en 1935, en coincidencia

con la publicación de su primer ensayo sobre Kafka. La interpretación borgiana opone resistencia a pensar los textos de Kafka en clave alegórica. Ambas vertientes, según la perspectiva de Jelin, propulsaron dos maneras diferentes de comprender los escritos de Kafka y generaron efectos significativos sobre la recepción productiva de su obra. A partir de dichas precisiones existiría la posibilidad de analizar la construcción de esos dos “kafkas” en un conjunto de ficciones pertenecientes a los años de la segunda posguerra.<sup>1</sup>

Por nuestra parte, correspondería agregar que en las letras mexicanas ha sido Augusto Monterroso el impulsor de una lectura renovada de Kafka, al renunciar a perspectivas biográficas y proponer una interpretación sustentada en ciertas claves humorísticas. Monterroso se reconoce a sí mismo como un gran lector de Kafka; en su breve ensayo sobre literatura fantástica en México asegura que la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940, y los libros de Kafka, que por esos años comenzaban a conocerse en español, ejercieron en él, en Juan José Arreola y sus compañeros de generación –un conjunto de autores sudamericanos y centroamericanos que por entonces vivían y comenzaban a publicar en México sus primeros trabajos– una indiscutible influencia. Esta tentativa se percibe en el hecho de que la literatura practicada en México en esos años comienza a desentenderse del realismo, deja de circunscribirse a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y a la revolución, para abrirse hacia espacios más complejos en ambientes urbanos y en el territorio de la imaginación (ver Monterroso 2003: 71-72).

## 2.

En la economía de la literatura breve, según Adolfo Castañón (2000), operan dos procesos convergentes: la concentración y la miniaturización. Ambos confluyen en la concisión planteada por Borges y más adelante por Italo Calvino, a propósito de Borges, en la denominada “literatura al cua-

---

1 La autora mencionada se refiere a los relatos de Ezequiel Martínez Estrada –*Tres cuentos sin amor*, 1956; *Marta Riquelme. Examen sin conciencia*, 1956; *Sábado de Gloria*, 1956; *La tos y otros entretenimientos*–, algunos cuentos de Julio Cortázar –*Bestiario*, 1951– y Silvina Ocampo –*La furia*, 1959 y *Las invitadas*, 1961–, y las novelas y relatos de Antonio Di Benedetto –*Mundo animal*, 1953; *Zama*, 1956; *El cariño de los tontos*, 1961; *El silencio*, 1964 (Jelin 2010).

drado”. Para Castañón el procedimiento de miniaturización es complejo y no deriva de la concentración, la elisión y la alusión, sino que es resultado de conductas imaginativas, tales como cierta forma de enumeración donde cada elemento constituye un cuadro lleno de animada vida. La miniaturización es también ese devenir imperceptiblemente pequeño que Deleuze y Guattari identifican como uno de los rasgos de la literatura menor escrita por Kafka.

La miniaturización estaría ligada a los objetos: las cerillas de los mexicanos Julio Torri y Guillermo Samperio, los libros reales e imaginarios sometidos al resumen o la reseña efectuados por Borges (“El acercamiento a Almotásim”), los animales de las fábulas monterrosinas o los insectos (las moscas) de *Movimiento perpetuo*<sup>2</sup>, (la pulga) de *Pájaros de Hispanoamérica*. El proceso es múltiple y se efectúa en la repetición de motivos, en la alusión o en cifrados homenajes. Monterroso lee con fascinación *La metamorfosis* de Kafka en la traducción que durante años le fuera atribuida a Borges<sup>3</sup>, entonces decide rendir tributo a ambos escritores en “La cucaracha soñadora”:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha (Monterroso 1990a: 33).

Detrás de la aparente sencillez y del juego verbal, el texto plantea una puesta en abismo reducida, focalizada en la figura del soñador-soñado y comporta la reescritura de “El sueño de Chuang Tzu”<sup>4</sup>. Además, instaaura el diá-

2 En este libro las moscas son un motivo recurrente que reaparece en otros textos; simbolizan el mal y según Monterroso “son Euménides, Erinias; son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre” (Monterroso 1990b: 11). Las compara con la ballena de Melville o con el cuervo de Poe, que también alegorizan el mal en la literatura. Marcelo Cohen sostiene que “Papar moscas’ puede ser una actividad muy suscitativa. Monterroso, declarado adicto al ocio, no toma la frase sólo en sentido figurado. Para él la mosca es no únicamente la somnolencia dulzona o la señal de un fastidio levemente pesimista, sino un símbolo enigmático: lo que el tigre para Blake, la reducción negra de la ballena blanca” (Cohen 1992: 4).

3 Sobre el particular, hace algunos años, Fernando Sorrentino y Cristina Pestaña Castro comprobaron que la traducción no pertenece a Borges, ya que es idéntica a la de *Revista de Occidente* (1925). Fernando Sorrentino, en entrevista realizada a Borges, le consultó al respecto y el autor reconoció no haber traducido la versión publicada por Losada en 1938.

4 El tema de los sueños se vincula al pensamiento milenario del filósofo chino Chuang Tzu (s. IV a. C.), que sedujo por igual a Borges y Octavio Paz, quienes lo asimilaron a

logo con “La cena” (Monterroso 1991: 30-31), un fresco y mínimo relato, estructurado como anécdota de anclaje onírico, sólo que aquí el soñador ya no es Samsa o Kafka sino el propio autor. La cena transcurre en París, en la casa del escritor Alfredo Bryce Echenique, luego de un congreso mundial de escritores. Entre los invitados se encuentran Franz Kafka, Monterroso y su esposa, Bárbara Jacobs. Franz traía una tortuga para regalar en honor a la celeridad con que se había desarrollado el congreso. Luego de una serie de dificultades, obstáculos y dilaciones, Franz no llega a destino debido a una confusión. Toca el timbre en un apartamento contiguo, entonces, avergonzado por el equívoco y atribulado por la culpa de haber molestado al vecino en horas de la noche pone una excusa y decide no entrar.

Los homenajes de Monterroso implican una reflexión sobre el humor concebido como forma de realismo, el caso inverso al de Kafka. Según él la gente no se da cuenta del gran humorista que es Kafka porque “sus exegetas se han ocupado más de sus diarios, de sus cartas, de su tuberculosis y de su mala relación con el padre, que de examinar y gozar de sus obras sin toda esa contaminación” (Monterroso 1989: 42). En forma paralela, los homenajes sirven de excusa para la reflexión sobre el hecho literario, una preocupación constante que se profundiza a partir de *Movimiento perpetuo* y se prolonga en *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987), *La vaca* (1998) y *Literatura y vida* (2003).

En el contexto de la literatura argentina, *La sueñera*<sup>5</sup> de Ana María Shua postula una poética del sueño que impregna la realidad reconocible y la transforma, de modo imperceptible, en un mundo onírico o de pesadilla, al descubrir para el lector situaciones que conjugan tanto el horror como el humor absurdo. El texto evidencia una doble filiación (kafkiana y borgiana). La primera se manifiesta en el epígrafe tomado de la obra de Max Brod y en referencias explícitas en el cuerpo textual. La segunda, en la concepción poética del libro ligada a la idea, tan reiterada por Borges, de que existimos en la medida en que somos soñados por alguien.

---

la cultura latinoamericana en la década de 1950. El relato apareció en la antología de Borges y Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* (1953).

5 El título fue tomado del poema de Borges “La fundación mitológica de Buenos Aires”, cuyo inicio es la pregunta: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”. La autora declara: “En un diccionario de argentinismos encontré el significado de ‘sueñera’, que no todos los argentinos conocen. Tener ‘sueñera’ es tener sueño, ganas de dormir. Lo curioso es que muchos (sobre todo en el extranjero) le dan a la palabra el significado incorrecto de ‘soñadora’, o ‘mujer que sueña’”. (Dahl Buchanan 2001: 315).

## 3.

La estructuración en serie no es propiedad exclusiva y funcional de un libro, como en este caso, dado que una serie puede, por mediación del proceso de lectura, generar otros encadenamientos (mayores o menores) dentro de un libro o fuera de él, en diálogo con otro(s) texto(s) y libro(s), o entablar vínculos entre apartados específicos o secciones bien diferenciadas de un volumen en particular, o de varios volúmenes entre sí. La productividad y los usos de estas relaciones en la instancia de lectura son altamente complejos, pero el problema se ilumina, en parte, cuando pensamos en la relevancia conferida a las antologías, ya que los antólogos agrupan fragmentos, elaboran series con el ánimo de legitimar el corpus seleccionado. De esa manera se llega a configurar subsistemas dentro del sistema genérico más vasto.<sup>6</sup> Pensemos también en el diálogo intertextual entre libros y entre literaturas mediante reconocidos mecanismos (simulacro, alusión, parodia, pastiche).<sup>7</sup>

La heterogeneidad del corpus de microrrelatos, las articulaciones móviles que posibilitan agrupamientos de textos diversos, de autores diversos, de culturas distantes en el espacio y el tiempo, desalojan la imagen del libro entendido como totalidad y engendran, en cambio, la idea del fragmento y de la serie, indisolublemente asociados, funcionando en redes de sentidos —el libro infinito de Borges—, en la figura de una constelación de series<sup>8</sup>.

La influencia de Kafka es perceptible en Borges y también en Monterroso que rescata el humor kafkiano tan poco explorado por la crítica. Tanto estos dos autores como Juan José Arreola, reaparecen en el universo de los sueños recreado por Ana María Shua en *La sueñera*, territorio de

6 Un sistema genérico es, por ejemplo, la novela y a los subsistemas lo conforman las variantes: novela epistolar, psicológica, histórica, policial, etc. El microrrelato, en tanto sistema, igualmente contiene multiplicidad de realizaciones que configuran subsistemas.

7 Como se advertirá en las páginas que siguen, nuestra propuesta es deudora de los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el rizoma y conceptos tales como polifonía (Mijaíl Bajtin), intertextualidad (Julia Kristeva) y el de escritura como palimpsesto (Gérard Genette).

8 La constelación de fragmentos y series es un instrumento útil para delimitar fronteras dentro del género y fuera de él. Sirve para incluir o excluir textos de la órbita genérica, para agregar o desagregarlos de un libro. Opera por semejanzas, variaciones, repeticiones y diferencias. La figura de la constelación de series posibilita subvertir la idea tradicional de autor y de obra; nos permite atravesar límites geográficos y culturales, y nos ayuda a organizar una cantidad de relaciones (genealogías, tradiciones, parejas, ciclos, series y otros recortes fragmentarios) en la instancia de lectura.

libertad, de simultaneidad en donde toda ocurrencia o paradoja es posible. Monterroso, en una entrada del “diario” *La letra e*, relata:

La verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer *El proceso*, y de demostrarlo; o de releer las aventuras del adolescente Karl Rossman en *América* (mis preferidas); o evocar las ocasiones en que he estado en Praga y he ido a ver con cierta fascinación el segundo piso en que Franz vivió con su familia y en cuya esquina hay una cabeza de hierro suya con dos flechas. Y desde ahí, desde un ángulo propicio, contemplar el castillo, allá lejos pero al mismo tiempo cercano, imponente y misterioso; y después ir a la casita de la calle de los alquimistas, en la que ahora se sabe que Franz no vivió y que antes era conmovedor imaginar cómo era la casa en que había vivido ascéticamente y escrito sus interminables postergaciones (Monterroso 1987: 10).

Finaliza el comentario diciendo, con elegante humor, que aprovechó una pregunta del público para declarar “en serio y hasta con énfasis” —escribe Monterroso— que en el pleito de Kafka contra el padre, él estaba a favor del padre.

A Monterroso y a Arreola les conmueve la potencia de la postergación y el sentido de la espera en la obra de Kafka. Tal vez por este motivo, Arreola le rindió tributo en “El guardagujas”, relato concentrado en el discurrir de la conversación entre el empleado de ferrocarril y un viajero sumido en la angustiosa espera de un supuesto tren, que tal vez nunca llegue a abordar. Borges, otro hito en la constelación, escribe en el prólogo a *Confabulario*: “la gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, ‘El guardagujas’, pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico” (Arreola 1985: 7).

Este recorrido disparado hacia otros puntos de nuestra constelación nos ha permitido dibujar una figura aproximada en el universo de los sueños, en las ficciones y fuera de ellas (la anécdota, el comentario, un prólogo) para retornar al texto/sueño de Shua, con el número 212, nostálgica y tierna evocación del cuento de Arreola. En esta versión la repetición opera por reducción y modificación del original en el simulacro de copia, en el sentido de que el texto no se atiene a la simple imitación sino que operan en él la alusión y la transformación:

Esperando la llegada del tren en la mitad del campo, vestidos de domingo, conversando, compartiendo el contenido de las cestas, sin preocuparse por la



ausencia de terraplén, de durmientes, de vías, con la gozosa, silenciosa certeza de que ningún absurdo tren vendrá a quebrar las dulzuras de la espera (Shua 1996: 86).

La modificación afecta por igual al cuento, tanto temática como formalmente, no sólo porque altera su estatuto genérico —es decir, deja de ser cuento y la repetición, abreviada y concentrada, supone la transformación del cuento en microrrelato— sino que también el sentido de la espera abandona su carácter angustioso. El viajero de Arreola, ansioso de abordar el tren, pregunta y pregunta a su interlocutor la razón de la tardanza; el guardagujas, por su parte, esgrime infinidad de argumentos, hasta agotarlos, con el único fin de prolongar el tiempo de espera. La postergación en el relato no se experimenta, en absoluto, como “las dulzuras de la espera” ni tampoco la amabilidad del guardagujas atenúa la angustia, que provocan en el viajero las dilaciones argumentativas de aquél.

A raíz de las mutaciones experimentadas en el simulacro de copia, consistentes en alterar la índole genérica y hacer diferir el sentido del original, es admisible interpretar la respuesta irónica del texto, que alude a los dos personajes sin nombrarlos, compartiendo la conversación, despreocupándose de aquello que no existe. Tal vez asumiendo con sabiduría y sin sobresaltos que la espera se sitúa en una dimensión utópica, porque el tren no tiene posibilidades concretas de arribar a destino. Desprovista de la intrincada argumentación, la copia desfigura, por un lado, la densidad de los diálogos que tornan insoportable la realidad de la postergación y, por otro, la desoladora experiencia del absurdo en el original. La copia, entonces, pierde el carácter de copia y se constituye en simulacro de copia. El texto resultante de las relaciones intertextuales se encuentra próximo al modelo, pero se transforma en otro texto, instalado en un marco genérico distinto del cuento, ya que responde a las convenciones y a la extensión propias de un microrrelato.<sup>9</sup>

9 Utilizamos aquí las ideas deleuzianas sobre el simulacro y la copia, por una parte; por otra, nos referimos concretamente a uno de los cinco tipos de transtextualidad o transcendencia textual del texto propuestos por Gérard Genette, la “transformación”. Este autor restringe el uso de la noción kristeviana de intertextualidad, que le sirve de base para su paradigma terminológico, al primero de los cinco tipos que propone; los otros cuatro son: el paratexto, la architextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad. La intertextualidad, según su perspectiva, se circunscribe a la relación de co-presencia entre dos o más textos, a la presencia efectiva de un texto en otro (cita, plagio, alusión). En tal aspecto el microrrelato no. 212 de Shua evoca más o menos explícitamente el cuento de Arreola, sin necesariamente citarlo. Así opera, en este caso, la relación de transformación entre el hipotexto (“El guardagujas”) y el hipertexto, el relato de Shua.

En la versión de Shua, la certeza de que nada habrá de quebrar las dulzuras de la espera, desvía el sentido del original –de Arreola– y lo acerca de otro modo a la obra de Kafka, cuyo gran tema es la interrupción, la interferencia que impide llegar a destino.<sup>10</sup> Sin embargo, la ironía desaloja toda incertidumbre del texto y lo distancia también del estilo kafkiano, consustanciado con el arte de narrar la suspensión y la postergación. Las relaciones se desarmonizan al producir la inversión de las marcas de origen, ofreciendo una versión deformada y desviada del original (festiva, anotaría Borges) que vuelve al origen, al precursor primario de la serie, a la estrella polar de la constelación: Kafka.

La relación entre el texto de Arreola y el de Shua es bastante particular y admitiría ser leída bajo la impronta de procedimientos escriturarios utilizados por Borges, de acuerdo con la teoría de Gérard Genette. Una de las operatorias textuales a la que más frecuentemente acude el escritor argentino es la transformación con fines serios, es decir, lo que Genette denomina transposición por condensación; ésta consiste en transformar el original por medio del resumen. La pregunta que nos suscita el texto de Shua es la siguiente: ¿Hasta qué punto la transformación alcanza fines lúdicos o serios? De hecho, si pensamos en las caracterizaciones de la transformación y de la imitación, que Genette ha estudiado en profundidad, estaríamos ante la presencia de un texto de sesgo irónico, pero que no es paródico ni caricaturesco, sino que fue escrito, según creemos, con la idea de homenajear a sus predecesores.

El modo de transformación producido en el texto no. 212 lo situaría en el dominio de la transposición, ya que habría posibilidades de leerlo como demolición paródica o satírica del modelo sino que, por el contrario, admite una lectura en la que se vislumbran el homenaje tierno a

---

Genette explica: “Hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] ‘habla’ de un texto [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette 1989: 14).

10 Ricardo Piglia (2005) elabora una sugerente interpretación sobre el arte de la interferencia y la interrupción en Franz Kafka a partir de la correspondencia mantenida entre el escritor y Felice Bauer.

Arreola, y por extensión, a Kafka. Existe un polo de tensión en este relato condensado que se sostiene, por un lado, en la inversión y, por otro, en la continuación de la perspectiva con la que Arreola piensa o lee a Kafka. Decimos continuación, ya que tanto Arreola como Monterroso –la línea que hasta cierto punto sigue Shua– rescatan la dimensión humorística, las representaciones alegóricas del absurdo y las situaciones paradójales de la escritura y la biografía kafkianas.

## Bibliografía

- ARREOLA, Juan José (1985): *Confabulario*. Prólogo de Jorge Luis Borges. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CALVINO, Italo (1995): *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CASTAÑÓN, Adolfo (2000): “Magnitudes del jíbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea”. En: *América sintaxis*. México, D.F.: Aldus, pp. 11-22.
- COHEN, Marcelo (1992): “Augusto Monterroso. El raro arte de la brevedad”. *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*. Buenos Aires, 10.09.1992, p. 4.
- DAHL BUCHANAN, Rondha (2001): “Entrevista a Ana María Shua. Buenos Aires, mayo de 1996 y setiembre de 1998. Actualizada en marzo de 2000”. En: Dahl Buchanan, Rondha (ed.): *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Interamer, pp. 305-326.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- JELIN, Julieta (2010): “Kafka en Argentina”. En: *Hispanic Review*, 78, 2, pp. 251-273.
- KAFKA, Franz (1925): “La metamorfosis” (2ª parte). En: *Revista de Occidente* tomo ix, julio-agosto-septiembre de 1925, nº xxv, pp. 33-79.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica* (2 vols.). Madrid: Fundamentos.
- Melero, Nina (2005/2006): “Los traductores de La metamorfosis”. En: *Hieronymus Complutensis*, 12, pp. 86-91. <[http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12\\_087.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12_087.pdf)> (22.07.2015).
- MONTERROSO, Augusto (1987): *La letra e [Fragmentos de un diario]*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1989 [1981]): *Viaje al centro de la fábula*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1990a [1969]): *La oveja negra y demás fábulas*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1990b [1974]): *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (1991 [1983]): *La palabra mágica*. México, D.F.: Era.
- \_\_\_\_ (1999 [1998]): *La vaca*. México, D.F.: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2002): *Pájaros de Hispanoamérica*. México, D.F.: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2003): *Literatura y vida*. México, D.F.: Alfaguara.

- PESTAÑA CASTRO, Cristina (1999): “¿Quién tradujo por primera vez “La Metamorfosis” de Franz Kafka al castellano?” En: Revista electrónica *Especulo*, 11, s.p.. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/verwandl.html>> (22.07.2015).
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- SHUA, Ana María. (1996 [1984]): *La sueñera*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SORRENTINO, Fernando (1997): “La metamorfosis que Borges jamás tradujo”. En: *La Nación* de Buenos Aires, 09.03.1997, 6ª, pp. 4.

## Cuestionamiento de la ciencia y de la tecnología en el microrrelato español actual

Irene Andres-Suárez  
*Université de Neuchâtel*

*El mundo cambia por las tecnologías, no por las ideologías*  
(Aldous Huxley)

Según señalé en trabajos anteriores (2012a y 2012b), el reconocimiento de Borges en España fue relativamente tardío (Gracia Armendáriz/Marco 2004) si se compara con la acogida que le dispensaron en Francia, y en ello intervinieron razones literarias y extraliterarias; por una parte, fue tildado de escritor excesivamente artificioso y hermético y, por otra, se le recriminó su presunta falta de compromiso con la situación en América Latina y con la realidad de su tiempo: “su obra de ficción –dice Ernesto Sábato–, parece colocada fuera del espacio y del tiempo en una suerte de “topos uranos” en que los seres de carne y hueso están reemplazados por símbolos, para desenvolver ingeniosas tramas geométricas” (Sábato 1961: 6-7). Por ello, y, aunque su magisterio es ya claramente perceptible en la obra de los clásicos de nuestra literatura fantástica (José M<sup>a</sup> Merino, Cristina Fernández Cubas o Juan José Millás), habrá que esperar al siglo XXI para que el autor de *Ficciones* se convierta en un escritor de culto en España y una buena muestra de esta veneración son las propias declaraciones de los jóvenes o los relatos en los que convierten al maestro en personaje de ficción –“El otro Borges”, de Ángel Olgoso, en *La máquina de languidecer* (2009) o “Un borrador de Borges encontrado en los papeles neoyorquinos de Abelardo Linares”, de Felipe Benítez Reyes, en *Nosotros los solitarios* (2001), y su huella es igualmente visible en los títulos de sus textos (entre otros muchos, “El inmortal” o “Eterno retorno”, de Carlos Almira (2010); “Héroes”, “Ficciones” o “Bifurcaciones”, de Rubén Abella (2010) o en el constante juego intertextual que establecen con las ficciones del argentino. No obstante, para aquilatar en su justa medida el peso de su obra en nuestro país, conviene remontarse a los años 80 del siglo XX que es cuando arraiga realmente su pensamiento, una época marcada por la renovación de la literatura fantástica y por una apuesta rotunda por la hiperbrevedad.

Durante el último tercio del siglo xx, según ha señalado Juan Jacinto Muñoz Rengel (2010), cambió nuestro concepto del mundo, nuestro paradigma de la realidad, a causa de diversos factores, entre los que hay que destacar: 1) el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, que han acabado definitivamente con la idea de una realidad supuestamente objetiva, así como 2) ciertos avances de la física, principalmente la teoría de la relatividad de Einstein, y la mecánica cuántica. Gracias a la primera, sabemos que no existen un espacio y un tiempo absolutos en el universo y que ambos dependen de la velocidad a la que nos movemos (Kaku 2008: 16), lo que equivale a decir que el tiempo y el espacio no son conceptos universales ni todos los humanos los perciben del mismo modo. Y la segunda demostró que no hay una realidad objetiva, sino diversas realidades que coexisten simultáneamente.

Como no podía ser de otro modo, todo esto ha tenido una notable incidencia en el campo de la literatura, especialmente en la fantástica, cuyas obras más recientes ya no se limitan a vulnerar las leyes de la física, como lo hacían los textos fantásticos clásicos, sino que cuestionan el concepto mismo del mundo, así como el conjunto de nuestro sistema de representación de la realidad, una realidad que, en opinión de Muñoz Rengel (2010), es cada vez más porosa, fluctuante y movediza.

Con el fin de representar literariamente estos fenómenos, los escritores actuales recurren a diversas estrategias. Así, para evocar la presencia de realidades diferentes que coexisten simultáneamente, optan por estructuras especialmente complejas como la *mise en abyme* o estructura de cajas chinas (“Füssli” en Olgoso 2014) o por el recurso de la metaficción o desdoblamiento literario —una de las grandes aportaciones de Borges al género fantástico—, que implica una interferencia entre dos planos de realidad considerados normalmente como irreconciliables: la ficción y la vida. Introducen, además, todo tipo de distorsiones espacio-temporales en sus textos (“Anacronismos”, de Cutillas, 2010) con el propósito de sugerir el carácter subjetivo del concepto tiempo y desintegrar su estructura inamovible. Las predominantes son: 1) el tiempo regresivo, que fluye inversamente (“Marcha atrás”, de Espada, 2011); 2) la presencia de tiempos paralelos antitéticos (“Jardín abandonado”, de Moyano, 2011); 3) el tiempo eterno (“El juego”, de Moyano, 2011) o cíclico, percibido como círculos similares, no idénticos, abiertos como en espiral (“Último retorno”, de Almira, 2010). Y es frecuente también que los protagonistas de sus textos partan de un lugar y un tiempo precisos para llegar a una dimensión espacio-tem-

poral diametralmente distinta o que se pierdan en espacios laberínticos sin lograr encontrar la salida (“Uff”, de Moyano, 2011), lo que genera una interferencia entre distintos órdenes espaciales y temporales. Sea como sea, estos microrrelatos de especial complejidad y densidad semántica funcionan como un instrumento destinado a modificar nuestra percepción de la realidad y a suscitar la reflexión del lector.

Dichas ideas, en perfecta adecuación con el pensamiento borgiano, encuentran acomodo en numerosos microrrelatos de los autores españoles que irrumpen en la escena literaria en el siglo XXI, los cuales conforman un grupo muy numeroso que crece exponencialmente: Ángel Olgoso, Miguel Ángel Zapata, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Manuel Moyano, Rubén Abella, Federico Fuertes Guzmán o Carlos Almira, etc. En mayor o menor medida, son todos émulo del argentino, cuyo legado, asimilado en grados diversos, se percibe tanto en su forma de escribir como en la de concebir la existencia y se materializa en: a) las abundantes referencias culturalistas de sus microrrelatos (un buen ejemplo de ello son los textos de Olgoso); b) en la ficcionalización de escritores reales (además de Borges, Poe, Kafka, Cervantes, Shakespeare, etc.); c) la alusión constante a obras o autores consagrados (por ejemplo, “Onettiana”, de Gracia Armendáriz, 2008; “Despiadado homenaje a J. R. J.”, de Zapata, 2007); d) la conjunción de narración y discurso especulativo (constante, por ejemplo, en los microrrelatos de Olgoso o de Zapata); e) o en el afán de documentación (la inserción de referencias bibliográficas reales o inventadas es frecuente en las piezas de Olgoso). Además, reelaboran las reflexiones y motivos paradigmáticos del escritor argentino como, por ejemplo, el carácter ilusorio e inasible de la realidad, la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas, la visión circular y cíclica del tiempo, la existencia percibida como un laberinto o la supremacía de la ficción frente a lo real.

Como se sabe, en la literatura de Borges se interrelacionan las matemáticas, la ciencia, la filosofía, la teología, la literatura y hasta las ciencias naturales con el fin de plantear nuevas posibilidades de conocimiento. De manera especulativa, lúdica y ensayística, el autor argentino formula, en algunos de sus cuentos, ensayos y poemas, propuestas novedosas sobre la realidad del universo y el sentido de la vida<sup>1</sup>, y es precisamente esa inquie-

---

<sup>1</sup> Algunas de las intuiciones y especulaciones científicas diseminadas en los libros de Borges (por ejemplo, la de que el hombre no conoce el universo en el que habita ni las leyes que lo rigen) se vieron refrendadas por eminentes especialistas en la década de los veinte del siglo pasado. Por ejemplo, Alexander Friedman (1922) y Georges Lemaître

tud de naturaleza intelectual la que prevalece en la obra de esta nueva generación de escritores a la que nos estamos refiriendo. Dada la complejidad y vastedad de estas cuestiones, aquí nos limitaremos a analizar algunas piezas (del argentino y de los españoles) que giran en torno a la problematización de la ciencia y de la tecnología, pero antes es necesario señalar dos cosas: primero, que las ideas y conjeturas científicas diseminadas en los textos de estos autores nunca aparecen sistematizadas, porque el interés literario se antepone siempre al científico, y segundo, que su desconfianza afecta a todos los sistemas canónicos de conocimiento, según se puede ver en el microensayo de Juan Gracia Armendáriz “Europa”:

Descreía de la filosofía, pero de tarde en tarde admitía los juegos de Nietzsche como quien admira desde un balcón la destreza suicida de un tragafuegos. La lectura de la Historia le confirmaba en la idea nada melancólica de que siempre es posible bañarse dos veces en el mismo río de sangre que recorre la distancia que hay entre Numancia y Sarajevo. Puesto que los dioses habían abandonado los templos –si es que alguna vez moraron en ellos–, se complacía en hacer recuento de bisutería espiritual. Encontraba abrigo en los poetas, desde Atenas a Lisboa, y pensaba: qué extraño jardín, Europa, bajo tu césped cortado con pulquérrima exactitud de campo de golf conspiran los muertos para combatirte, y qué raro pasear por ciudades enfermas de historia, bellas hasta la asfixia, donde los museos prefiguran un motín, un saqueo, una razia, un progromo. Y a pesar de todo no cambiaría por nada del mundo la frágil arquitectura de ese fértil campo de batalla” (Gracia Armendáriz 2008: 67).

---

(1927) utilizaron la teoría de la relatividad para demostrar que el universo estaba en constante movimiento y, en 1929, Edwin Hubble descubrió que la Vía Láctea, de la que formamos parte los humanos, era una entre otras muchas y que, además, dichas galaxias se alejaban de la Tierra a velocidades vertiginosas, lo que equivalía a declarar que el universo se expande. Después, se obtuvo la primera explicación plausible del origen del universo: la explosión cataclísmica llamada “big bang”, producida hace 13.700 millones de años. Algunos físicos especulan incluso con la posibilidad de que se produjeran varios “big bang” al mismo tiempo, cada uno de los cuales habría dado nacimiento a otros sistemas espacio-temporales no conectados con el nuestro. En los últimos tiempos, gracias a instrumentos de altísima tecnología [entre otros, satélites espaciales capaces de explorar los cielos (*Wilkinson Microwave Anisotropy Probe* o *Cosmic Background Explorer*, por ejemplo), telescopios de rayos x, nuevos detectores de ondas de gravedad, superordenadores de alta velocidad o los nuevos colisionadores de átomos del *Organisation européenne pour la recherche nucléaire*, CERN], la cosmología ha conocido avances espectaculares que han desembocado en la teoría emergente del multiverso, la cual plantea, mediante postulados basados en la física, las matemáticas y la astronomía, la posible existencia de universos paralelos descohesionados unos de otros, probablemente gobernados por leyes diferentes del nuestro, lo que implica un cambio de paradigma (informaciones extraídas del libro de Kaku 2008). Evidentemente, la obra de Borges no va tan lejos pero aborda cuestiones esenciales sobre la constitución de nuestro universo y sobre su funcionamiento.



Dicho texto es en sí mismo todo un compendio del escepticismo borgiano: la filosofía no da las respuestas adecuadas, la historia es siempre subjetiva y se repite eternamente; el ritual eclesiástico es puro embeleco y los bellos museos europeos rebosantes de obras de arte están cimentados en el espolio y la barbarie.

Antes de abordar el estudio de un puñado de microrrelatos representativos de esa preocupación científica y tecnológica, tal vez sea conveniente recordar la diferencia existente entre la ciencia pura y la aplicada, y señalar también que el cuestionamiento llevado a cabo por estos autores tiene que ver esencialmente con tres vertientes: la metodología empleada, los objetivos de la ciencia, y la comunidad científica y el cientifismo. Como se sabe, el fin perseguido por la ciencia fundamental es puramente cognitivo mientras que el de la aplicada es utilitario y, en el mejor de los casos, implica una mejora del bienestar. Ambas capacidades están en la raíz de lo que hoy suele entenderse simple y llanamente por ciencia.

### La ciencia pura

Pretende explicar la realidad y predecir o, en su defecto, acotar acontecimientos futuros valiéndose para ello de leyes sistemáticas, universales y necesarias, cuya validez, según nos muestra Borges, solo puede ser temporal, porque todos los sistemas de conocimiento de creación humana están condenados a desaparecer o a ser suplantados por otros. De su producción se desprenden argumentos científicos clave como el concepto del infinito o la teoría del caos, expuestos en numerosos relatos [entre otros muchos, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La Biblioteca de Babel” (ambos en *Ficciones*, 1944), “Del rigor en la ciencia” (*El Hacedor*, 1960)], y en algunos ensayos manifiesta un claro interés por los misterios del mundo cuántico, así, por ejemplo, en “Un resumen de las doctrinas de Einstein” aborda el tema de la cuarta dimensión, “la no imaginable”, según él, y señala que, mediante ella, “un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso y los muros”, Borges 1996, iv: 394).

Para Borges, la realidad es infinita e irreductible para el ser humano y el mundo un caos, dentro del cual el hombre está irremisiblemente perdido. En “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*, 1952, en Borges 1989, ii: 86) señala: “...no hay clasificación del universo que no sea

arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo (...): cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador que tiene esa ambiciosa palabra” y, en “Avatares de la tortuga” (Borges 1989, I: 258) va aún más lejos al declarar: “...hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”. Y tampoco conocemos los principios que lo rigen, pues no sigue un patrón fijo y previsible, sino que se comporta de manera caótica y sus procesos dependen, en gran medida, de circunstancias inciertas. Por si esto fuera poco, el individuo se muestra incapaz de traspasar las fronteras de su propio yo, lo que constituye una barrera infranqueable para acceder al conocimiento:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (epílogo de *El Hacedor*, 1960, en Borges 1989, II: 232).

Pese a todo, el hombre no renuncia a planear esquemas, construcciones culturales, con el fin de intentar penetrar el universo y dar sentido a su existencia, porque la ignorancia produce incertidumbre y temor y el conocimiento seguridad y, lo que es aún más problemático, proyecta sobre él sus propios modelos de ordenación sin tener en cuenta que tal vez los principios que rigen el orbe son diferentes y que los métodos empleados tampoco son los adecuados, como refleja el microtexto de Borges “Del rigor en la ciencia”:

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que el dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los Desiertos de Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, cap. xiv, Lérida, 1658)<sup>2</sup> (El Hacedor, en Borges 1989, II: 225).

---

2 La referencia bibliográfica forma parte del texto de Borges.

Los cartógrafos de este Imperio conciben la tarea de levantar un mapa del tamaño del Imperio mismo, que coincida puntualmente con él (el programa de Google Maps tal vez sea lo que más se acerca a esta utopía científica), llevando al paroxismo el método y los instrumentos de la ciencia. Además de poner en entredicho el positivismo científico, el argentino parece burlarse del afán regulativo del individuo, de su obsesión por las taxonomías, así como de su vana pretensión de imaginar que la realidad puede representarse como la percibe el individuo.

Ese afán ordenador y clasificador es igualmente perceptible en el texto de Moyano “Mundo efímero”, en el que un niño se afana en ordenar y catalogar las manchas que el agua ha dejado en un piso recién fregado: “... esta era la de Barlovento, esta otra la de Cormoranes, aquella la del capitán Blunt (...). Aún me dio tiempo a cartografiar treinta y tres islas antes de que el suelo se secase y se desvaneciera para siempre” (Moyano 2011: 28). Es decir, ante la imposibilidad de descifrar los misterios del Gran Laberinto (el orbe), los hombres crean laberintos humanos a su medida<sup>3</sup> con ánimo de protegerse, según pone de manifiesto otra pieza suya del mismo libro titulada “Ocaso de un imperio”:

Swift inventó el país de Liliput, poblado por hombres diminutos y Tomás Moro la isla de Utopía, cuya capital es Amauroto, Yo también me dedico a inventar lugares imaginarios. Sin ir más lejos, ayer dibujé un círculo con guijarros en el patio y lo nombré Imperio de Chu. Chu es un país árido, sembrado de agujas de pino y habitado sólo por hormigas. Más allá de sus fronteras se extienden parterres con begonias y crisantemos, y también un sendero de grava que conduce hasta la verja de salida, esa verja siempre permanece cerrada (al menos para mí). Todos los imperios están condenados a desaparecer: esta mañana el jardinero arrasó Chu al pasarle con el rastrillo por encima. Como me encaré con él, las enfermeras decidieron inyectarme una dosis de tranquilizante (Moyano 2011: 13).

Inspirándose en Swift y Tomás Moro, el personaje de este texto conforma con unos guijarros, en el jardín del psiquiátrico en el que está recluido, un círculo —dispuesto a su vez en círculos concéntricos— que denomina *Imperio de Chu*, un laberinto en el que quedará atrapado irremisiblemente por

3 Como nos recuerda Anderson Imbert, para Borges, “el mundo es un caos y, dentro del caos, el hombre está perdido en un laberinto. Sólo que el hombre, a su vez, es capaz de construir laberintos propios. Laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual estamos perdidos” (1976: 142). Dicha metáfora articula relatos como “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto”, “Los dos reyes y los dos laberintos (todos ellos en *El Aleph*, 1949, en Borges, 1989, I); “La Biblioteca de Babel” (en *Ficciones*, 1944, en Borges 1989, I), etc.

ser incapaz de encontrar la salida. Únicamente se siente seguro dentro de los límites de la circunferencia que traza a su alrededor, razón por la cual, cuando el jardinero la borra, se siente atenazado por el terror. El laberinto funciona aquí como un símbolo de la complejidad del universo y de la incapacidad del ser humano para comprender y controlar su destino. Y un planteamiento similar lo encontramos en el microrrelato de Miguel Ángel Zapata, “De botellas y de barcos”, cuyo protagonista termina prisionero de su propia representación del mundo:

Está lo del camello y lo del ojo de la aguja y lo de entrar o no el rico en el reino de los cielos. O lograr la novia obesa embutirse en el traje blanco.

Entonces esto no es muy diferente. Entonces cómo es posible que yo, expertísimo hacedor de miniaturas queriendo rizar el rizo de las embarcaciones minúsculas y embotelladas, errara al crear con mis propias manitas y un perfeccionismo extremo la réplica a escala del Juan Sebastián Elcano, no mayor de una caja de fósforos, desde cuya borda oteo ahora el horizonte vidrioso intentando encontrar la manera de salir de este mar de cristal donde mis gritos quedan ahogados, intentando también explicarme cómo he podido quedar atrapado en semejante universo cerradísimo e irreal que apesta insoportablemente a ron. (Zapata 2007: 84).

Estos autores, por lo general, rechazan la metodología cartesiana y reconocen los límites de la razón y de los sentidos como instrumentos cognoscitivos válidos para medir y descifrar la realidad. Ello es patente en el microrrelato de Manuel Espada, “Empirismo”:

El científico dejó los tubos de ensayo sobre una estantería del laboratorio y cogió el periódico. En los anuncios breves se anunciaban dos ridículas brujas que hacían “hechizos” y preparaban “brebajes”. Decidió llamar a aquellas timadoras que osaban desafiar a la Ciencia. “¿Las brujas, por favor? ¿Pueden ustedes dejar de reírse de los incautos ignorantes? ¿Magia? ¡La magia no existe! El doctor se rió a carcajadas y se le cayó la mandíbula. Al levantarse a recogerla se quedó sin aire y vio dos pulmones sobre el suelo. Aunque era incapaz de pensar con claridad, pudo observar una probeta con un cerebro. En la etiqueta ponía su nombre. Visiblemente alterado se vio a sí mismo sin ojos desde la base de un microscopio. Aún sostenía el periódico con un muñón diseccionado hasta el hueso, como si le hubiesen hecho la autopsia. En la sección de Ciencia del diario, sobre el sitio destinado a las esquelas de personalidades fallecidas, estaba su foto (Espada 2011: 65).

Vemos que la presunta metodología científica reclamada por este médico se revela, a la postre, indistinguible de la magia utilizada por las brujas y hechiceros contra los que él lucha.

Por otra parte, desmitifican la utopía científica y ciertos logros de la ciencia como, por ejemplo, la clonación o la capacidad de prolongar la vida sin llevar aparejado el mantenimiento del vigor juvenil, y son numerosos los textos que presentan el progreso como algo extremadamente frágil y vulnerable o que ofrecen una visión negativa de la evolución de las especies:

Después de incontables generaciones de monos golpeando teclas al azar durante miles de años, uno de ellos consigue por fin escribir *El rey Lear*. Hace tanto tiempo, sin embargo, que el idioma inglés fue completamente olvidado, que los sucesores del experimento no encuentran lógica alguna en aquel mazo de papeles y lo arrojan sin vacilar a la trituradora (“Hipótesis de Borel”, Moyano 2011: 59).

Además de cuestionar el afán por explicarlo todo mediante la ciencia, no dudan en ridiculizar a los propios científicos, presentándolos como seres incapaces de establecer una relación natural con el mundo real e inútiles para las tareas de supervivencia de la especie (“Búnker”, de Moyano 2011). Más que hallar verdades, revelar las causas de los fenómenos o descifrar el cosmos y la complejidad del ser humano, los que deambulan por sus textos parecen obsesionados por el prestigio o el poder (“La Atlántida”, de Olgoso 2009), de ahí la constante desmitificación de ciertos gremios como los matemáticos (“Propiedad conmutativa” de Reyes Ruiz 2009; “La encuesta”, de Abella 2010) o los físicos (“La manzana de Newton”, de A. Reyes Ruiz 2009), aunque los que salen peor parados son los médicos (“AMORaTERAPIA”, de C. Camacho 2006, “Claudicación”, de Á. Olgoso 2007, “Empirismo”, de Espada 2011). Y Miguel Ángel Zapata (2009) va aún más lejos puesto que presenta la medicina (texto n° xxxiv) como un bien de consumo que no genera salud, sino enfermos. Y no se limitan a cuestionar la autoridad misma de la ciencia, sino que relativizan también el impacto y la importancia de las aplicaciones tecnológicas, como se verá a continuación.

### La ciencia aplicada

Tanto la revolución industrial, que implicó la intromisión de las máquinas en la vida cotidiana, laboral y doméstica con el propósito de incrementar la producción, como la reciente revolución de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, fundamentadas ambas en la idea

de progreso, conllevan, según ha demostrado Jürgen Habermas (1997), profundos cambios sociales, culturales e institucionales. Por una parte, el desarrollo tecnológico hizo que el viejo recelo del hombre hacia la máquina dejara paso a la fascinación, según se puede ver en el texto de L. Egido, “Amor móvil” (2004: 23-24), que presenta la fusión operada entre un ser humano (una mujer) y un coche. De ella sabemos que tiene cuarenta años y acaba de sufrir un grave desengaño amoroso y de él que es un coche de perfección tecnológica y belleza insuperables: “el motor no tenía una sola duda”, la carrocería “espléndida, soberbia, ofensiva” —nótese la gradación ascendente de la adjetivación utilizada para caracterizarla— y su color el “de los sueños”. La mujer sucumbe a sus encantos con “la seguridad de que nunca la traicionaría” y de que la “resarciría de todas sus frustraciones”.

Esa “criatura bifronte, mitad mujer-mitad máquina” —el equivalente del “hombre biónico” expuesto en el Museo de Ciencias de Londres, diseñado y creado por un grupo de expertos en robótica— suscita la admiración de los asombrados espectadores y despierta el malestar de Dios, por “salirse de sus presupuestos de creación. Era un coche con rostro de mujer o una mujer con el acabado de un coche de lujo, que desde luego él no había diseñado ni se le hubiera ocurrido siquiera”. Juntos encarnan “la perfección suprema” que Él “hubiera querido para sí”. El coche antropomorfizado representa, en suma, el objeto de deseo y de tentación y sobrepasa lo humano, puesto que no envejece y completa y mejora a la mujer que lo posee (“ella incluso había mejorado con el coche, aunque el coche no podía mejorar”); sin embargo, el final trágico, el accidente que los va a unir para la eternidad, puede leerse como una metáfora de nuestra creciente dependencia de la tecnología y de la deshumanización y alienación que puede conllevar para el hombre la penetración de la técnica en todos los ámbitos de su existencia, ya que, si bien es verdad que el automóvil mejora la posición social de la mujer y su calidad de vida, al final se la arrebató.

Moyano va a dar una vuelta de tuerca a esta relación hombre-máquina al plantear en otra de sus piezas la cuestión de la inteligencia artificial, un tema que también interesó a Borges; el viejo sueño de inventar una máquina capaz de pensar como un hombre fue abordado por el argentino en el ensayo “La máquina pensante de Raimundo Lulio” (Borges 1996, IV) y en los poemas “El Golem” (en *El otro, el mismo*, 1964) y “Alguien soñará” (*Los conjurados*, 1985). Como él, Moyano se interroga sobre la capacidad de la máquina para evolucionar orgánicamente hasta superar las expectativas de sus creadores y sus capacidades intelectivas:

Seis milenios después de la extinción del hombre, las máquinas que éste dejó como legado han evolucionado por sí mismas hasta desarrollar una civilización que abarca toda la galaxia. Entre los robots se ha extendido el culto de Ung, el Dios Metal. Sus sacerdotes enseñan que la Máquina Primaria, de la que todos provienen, fue modelada por el mismo Ung a partir de un informe trozo de hierro. En ciertos planetas del Brazo de Orión ha surgido, sin embargo, una secta disidente. Sus miembros postulan que los primeros robots fueron creados, en realidad, por humildes criaturas orgánicas. No habrá clemencia para estos herejes. Perseguidos sin descanso, una vez que se les dé caza serán martirizados hasta el desguace (“Apostasía”, Moyano 2011: 108).

En esta pieza, obedeciendo tal vez a principios universales de la programación a la que han sido sometidas, las máquinas parecen haber asimilado la evolución de los humanos, pero al final acaban adoptando todas sus lacras por lo que la utopía tecno-científica de la humanidad es puesta en entredicho.

Además de los objetos señalados, otros más recientes y novedosos hacen su aparición en la literatura: el teléfono móvil, el ordenador y, sobre todo, los nuevos instrumentos de comunicación, que reflejan el impacto de las nuevas tecnologías en el mundo cotidiano, algo natural para unos autores que se educaron en la era del ciberespacio y de Internet y que han convertido la globosfera en un espacio privilegiado para difundir sus textos y conectar con el lector (Nieto de Diezmas/Castellanos Segura 2011). Su familiaridad con los nuevos soportes de escritura y de lectura y con los nuevos canales de comunicación (redes sociales, Twitter, etc.) es perceptible en sus relatos tanto desde el punto de vista temático como formal (Andrés Suárez 2012a).

En relación con el teléfono móvil, recordemos que J. J. Millás, escritor de la generación precedente a la que nos ocupa, ya le había dedicado artículos y microrrelatos memorables (entre otros, “El móvil”, “El infierno”, “Qué asco”, “Cuidado”), plasmando con agudeza crítica los efectos de su uso indiscriminado. Para él, este objeto de consumo, presuntamente ideado para favorecer la comunicación entre los seres humanos, se ha convertido en un instrumento de alienación y manipulación, puesto que sus productores han logrado hacerlo imprescindible y convertirlo en un signo del rango social del propietario. Para el escritor valenciano, dicha innovación tecnológica, lejos de facilitar nuestra vida cotidiana, la ha transformado en un infierno, según indica su microrrelato homónimo:

Estábamos enterrando a un amigo, cuando un teléfono móvil interrumpió con su sonido la grave ceremonia. Tras un breve intercambio de miradas re-

probatorias, comprendimos que el ruido procedía del cadáver, cuyo féretro había sido abierto para que el finado recibiera el último adiós. La viuda, con más inconsciencia que valor, se inclinó sobre el muerto y sacó el teléfono de uno de los bolsillos de la chaqueta, “Diga”, pronunció dolorosamente. No sabemos qué escuchó al otro lado, pero la vimos palidecer y gritar enseguida: “Fernando falleció ayer y usted es una zorra que ha destruido nuestro hogar”. Dicho esto, interrumpió la comunicación y devolvió el artefacto a su lugar.

Al abandonar el cementerio, supe por alguien de la familia que había sido deseo del propio Fernando ser enterrado con su móvil, lo que constituyendo una excentricidad, perfectamente afín a su carácter, me devolvía la imagen menos grata y oscura de quien sin duda había sido una de las referencias más importantes de mi vida. Como es costumbre, me dirigí en compañía de los más íntimos a casa de la viuda, para darle consuelo. Ella nos ofreció un café, que estaba saboreando mientras hablábamos de cosas intrascendentes, cuando sonó el teléfono. Tras unos segundos de terror, los presentes alcanzamos un acuerdo tácito: nadie había oído nada, ningún sonido de ultratumba se había colado en aquella reunión de amigos. Después de diez o doce llamadas, el aparato enmudeció y la propia viuda se levantó a descolgarlo. “No estoy para pésames”, dijo.

Aquella noche, a la hora en la que los insomnes suelen descabezar un sueño, me levanté, fui al teléfono y marqué el número del móvil de Fernando. Lo cogieron al primer pitido, pero colgué antes de escuchar ninguna voz. Sólo quería comprobar que el infierno existía (Millas 1997: 337).

Además de evocar la doble vida del difunto, el móvil borra las fronteras entre dos órdenes de realidad normalmente incompatibles, el mundo de los vivos y el de los muertos y termina invadiendo los reductos más íntimos de sus usuarios, por ejemplo, el ámbito sagrado (los ritos funerarios) y también se introduce en el mundo onírico, como se desprende del texto “Redes”, de Juan Gracia Armendáriz, en el que un hombre sueña que su padre, muerto cuatro años atrás, le envía un SMS solicitando su ayuda: “Luis, soy solo...xq no venes a verme” (Gracia Armendáriz 2008: 111). Aunque es consciente de que todo fue un sueño, al día siguiente buscó en Internet una floristería y, tal vez con ánimo de descargar su mala conciencia, encargó por teléfono un ramo de flores, que pagó con la tarjeta de crédito sin olvidar proporcionar la dirección del camposanto y el número del panteón familiar. Además de abordar temas como la soledad, la interferencia del mundo de los muertos en el de los vivos o la penetración de las nuevas tecnologías en lo más recóndito de nuestro ser, este microrrelato da cuenta de la creciente despersonalización y desacralización del mundo actual, en el que tanto lo humano como lo divino puede gestionarse por Internet. Y otro exponente de esto es el microrrelato de Manuel Espada



“El chat”, cuyos protagonistas son dos personas adultas de distinto sexo, casadas ambas, que para resarcir su insatisfacción sexual recurren al mundo cibernético, al *chat*, una innovación tecnológica que, combinada con una cámara (*webcam*), no solo les permite la comunicación simultánea, visual y sonora, sino entablar relaciones eróticas virtuales. Ahora bien, este nuevo instrumento de comunicación, lejos de mejorar las relaciones entre las parejas, intensifica sus problemas, pues el anonimato que ofrece Internet parece contribuir a que ciertos aspectos poco honrosos de la personalidad –como el impulso de dominación o el machismo, tema central de este relato, a mi modo de ver–, salgan a la luz.

Según ciertos psicólogos, la adición a Internet puede provocar una distorsión de la personalidad, y ello parece ser el sentido del microrrelato de Francisco Rodríguez Criado, “La web de Marina”, cuya protagonista, con afán de romper el círculo de su soledad, lanza una llamada de auxilio a través de la red: “Estoy sola. Me llamo Marina. Escríbeme si también te encuentras solo” para recibir de rebote su propio mensaje al cabo de un minuto. Al leerlo, “Sonrió y respiró profundamente. Sabía que esa nueva amistad le haría compañía hasta el fin de sus días” (Rodríguez Criado 2003: 12). Supuestamente, la tecnología le permite desdoblarse y crear un yo ficticio, cibernético, que le devuelve una imagen de sí misma más grata y acorde con sus aspiraciones. Y otro texto que, a mi modo de ver, merece un comentario es “Rayuela.com”, de Federico Fuertes Guzmán (2008), el cual, como su título indica, es un homenaje al libro homónimo de Julio Cortázar y, particularmente, a la Maga, cuyo encuentro se produce en la pieza del autor español en el ámbito cibernético, tal vez con ánimo de aludir a los encuentros casuales en Internet o a la intervención del azar en la vida de los personajes. Sea como sea, en ambos casos, la Maga cumple la función de dinamitar los parámetros racionales de acercamiento a la realidad e imponer una percepción distinta del tiempo y del espacio.

Esta pequeña muestra de textos –podrían aducirse muchos más–, nos permite calibrar la repercusión creciente de las nuevas tecnologías en la literatura actual, así como su impacto a nivel temático y formal; en relación con esto último, cabe destacar la incorporación de frases yuxtapuestas especialmente breves y la adopción de hábitos tipográficos propios de la escritura digital, ajenos en principio a la publicación impresa (“Luis, toy solo... xq no venes a vrme?”, “Redes”, de Juan Gracia Armendáriz), así como la integración de un abundante léxico cibernético ( web, Internet, internauta, blogs, facebook, twitter, chatear, bucle, webcam, banner,

Messenger...) o de conceptos novedosos (por ejemplo, *byte*, ciberespacio, ciberlaw, hipertexto, *hacker*, *virtual reality*, *e-cash*...). Pese a todo, el mayor mérito de estos relatos radica, a mi modo de ver, en haber acertado con la fórmula literaria capaz de hacernos tomar conciencia del sentimiento de irrealidad en el que vivimos inmersos desde que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación se han impuesto en nuestra vida cotidiana, unas tecnologías que han distorsionado nuestra manera de percibir la realidad y de sentir el tiempo y el espacio en que estamos inmersos.

## Conclusión

Como no podía ser de otro modo, las reflexiones y motivos paradigmáticos de la obra de Borges se presentan fuertemente reelaborados y resemanizados en los microrrelatos de sus émulos españoles, los cuales adoptan incluso una actitud distanciada y hasta crítica respecto del maestro; por ejemplo, ponen en evidencia los excesos de sus relatos, la notable densidad del lenguaje utilizado, ciertas técnicas demasiado visibles como la metaficción y la autoficción, la desmesura de la erudición o la escasa emoción y espontaneidad de los mismos. Con todo, el respeto es unánime y el propósito perseguido por ellos coincide con el del argentino: revelar la dificultad del ser humano para acceder al conocimiento y a la verdad, así como su propensión a elaborar esquemas de conocimiento que, a la postre, se revelan como meras ficciones. Sea como sea, el autor de *Ficciones* puede ser considerado como precursor en lengua española de una literatura crítica y desmitificadora del mundo de la ciencia y tanto sus textos como los de sus seguidores representan en buena medida un desafío a la ortodoxia científica. En cuanto a las nuevas tecnologías, como no podía ser de otro modo, están mucho mejor representadas en los textos de los jóvenes, los cuales, sin dejar de reconocer los beneficios que estas aportan al individuo, nos alertan sobre los riesgos que conllevan (por ejemplo, el consumo excesivo, el agotamiento de las reservas naturales, los cambios climáticos o las guerras atómica o biotecnológica), y sobre los grandes desafíos que las tecnologías del futuro (por ejemplo, el desarrollo de la inteligencia artificial) pueden implicar para la Humanidad. Con todo, el mayor interés de estos textos radica, a mi modo de ver, en la capacidad de los autores para transformar las ideas científicas en materia poética y ficcional.

## Bibliografía

- ABELLA, Rubén (2010): *Los ojos de los peces*. Palencia: Menoscuarto.
- ALMIRA, Carlos (2010): *Fuego enemigo*. Salamanca: Nowevolution.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1976): "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'". En: Alazraki, Jaime (ed.): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, pp. 135-143.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2012a): "Introducción". En: *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2012b): "Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano: Teatro de ceniza". En: Calvo Revilla, Ana/Navascues, Javier de (eds.): *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 111-126.
- BORGES, Jorge Luis (1989 y 1996) *Obras Completas* (4 vols.). Barcelona: Emecé.
- CAMACHO, Carmen (2006): *Microscopios eróticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CUTILLAS, Ginés S. (2010): *Un koala en el armario*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- EGIDO, Luciano G. (2004): *25 historias de amor*. Madrid: El Taller del Libro.
- ESPADA, Manuel (2011): *Zoom (Ciento y pico novelas a escala)*. Alcalá de Guadaíra: Paréntesis.
- FUERTES GUZMÁN, Federico (2008): *Los 400 golpes*. Málaga: Ediciones De Aquí Libros.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2008): *Cuentos del jíbaro. Microrrelatos*. Madrid: Demipage.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Jordi/MARCO, Joaquín (eds.) (2004): *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España (1960-1981)*. Barcelona: Edhasa.
- HABERMAS, Jürgen (1997): *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid: Tecnos.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío et al. (eds.) (2001): *Nosotros los solitarios*. Valencia: Pre-Textos.
- KAKU, Michio (2008): *Universos paralelos. Los universos alternativos de la ciencia y el futuro del cosmos*. Girona: Atalanta.
- MILLÁS, Juan José (1997): *Cuentos a la intemperie*. Madrid: Acento.
- MOYANO, Manuel (2011): *Teatro de ceniza*. Palencia: Menoscuarto.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): "La narrativa fantástica del siglo xxi". En: *Ínsula*, 765, pp. 6-10.
- NIETO DE DIEZMAS, Esther/CASTELLANOS SEGURA, José Luis (2011): "La narración hiperbreve en la Red: Nuevos lectores y nuevos escritores". En: Montesa, Salvador (ed.): *Literatura e Internet. Nuevos textos, nuevos lectores*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 413-424.
- OLGOSO, Ángel (2007): *Astrolabio*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- \_\_\_\_ (2009): *La máquina de languidecer*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2014): *Cuentos de otro mundo*. Granada: Nazarí.
- REYES RUIZ, Antonio (2009): *Letras minúsculas y coda*. Sevilla: Alfar.
- RODRÍGUEZ CRIADO, Francisco (2003): *Siete minutos*. Palma de Mallorca: La Bolsa de Pipas.
- SÁBATO, Ernesto (1961): "Los dos Borges". En: *Índice de Artes y Letras*, 15, 150-151: pp. 6-7.
- ZAPATA, Miguel Ángel (2007): *Baúl de prodigios*. Granada: Traspíés.
- \_\_\_\_ (2009): *Revelaciones y magias*. Granada: Traspíés.



## Elogio de lo mínimo: Pedro Guillermo Jara y el microrrelato patagónico chileno<sup>1</sup>

Gabriela Espinosa  
Universidad Nacional del Comahue

Si una hormiga resultara escritora,  
¿qué podría escribir sino minificción?  
(Lagmanovich 2004: 13)

Ubicado en un lugar de privilegio, el microrrelato “La hormiga escritora” abre el volumen homónimo de David Lagmanovich. Dividido en partes iguales, cinco palabras dedicadas al reino animal (la posibilidad de que la hormiga transforme su condición) y cinco al mundo humano (la escritura y la minificción), balancea el sentido entre la mínima dimensión, la laboriosidad y tenacidad de esta especie, y las implicancias que tiene esta tipología en la escritura en general y en el microrrelato en particular. Una posible exégesis del texto supondría entonces que aquel obrero de la palabra que se dedique a la narrativa brevísima implicaría en su labor la demarcación de un territorio, el despojo de lo insustancial, el resguardo de lo necesario, la persistencia en una acción, tareas comunes a la hormiga y al microrrelatista.

Pedro Guillermo Jara nació en Chillán, pasó su infancia en Chile Chico y reside en Valdivia, Chile, desde 1978. Ha sido y es escritor y editor, creador y director de *Caballo de Proa*, revista cuya trayectoria a lo largo del tiempo, cuidada edición, difusión y prestigio en la vida cultural valdiviana y sureña la convierte en un canal privilegiado para la difusión artística y cultural del sur. Habitante, desde siempre, de la Patagonia chilena, Jara es ante todo un militante cultural con persistencia de hormiga: desde sus años de estudiante participó activamente en grupos, movimientos y proyectos

---

1 El presente trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Escrituras de (la) emergencia” (04/H131), dirigido por la Dra. Laura Pollastri, y co-dirigido por mi persona, en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. Algunas de las ideas primarias de este trabajo fueron expuestas en las *IV Jornadas Nacionales de Minificción: horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano. Homenaje a David Lagmanovich (1927-2010)*. 2, 3 y 4 de noviembre de 2011. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

relevantes de índole literaria y artística.<sup>2</sup> Comenzó a escribir impulsado por la escritura de Julio Cortázar primero y la de Juan Armando Epple, más tarde –según sus opiniones vertidas en entrevistas. Indagó en diversos géneros literarios y registros.<sup>3</sup> Del recorrido por su obra se deduce, en primer lugar, que Jara se dedica a la narrativa breve y brevísima desde los años 70, desde aquellas *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día* (1979), con una trayectoria ininterrumpida que se extiende por más de treinta años desde su primera publicación. Casi la totalidad de su producción ha sido publicada en Valdivia, y la mayor parte de ella con la edición cuidada e ilustraciones de su amigo y compañero de ruta Ricardo Mendoza, res-

- 2 Formó parte del taller cultural *Matra* (“médula del hueso” en lengua mapudungun), de productivo trabajo entre 1979 y 1982, grupo liderado por Clemente Riedemann e integrado por Jermain Flores, Maha Vial, Rubén González, Jorge Torrijos, David Miralles, Jorge Ojeda y el mismo Jara, así como por Miguel Gallardo y Sergio Mansilla provenientes del taller *Aumen* (Castro, Chiloé, que desarrolló su actividad entre 1975 y 1990).
- 3 De los libros que ha publicado, los siguientes giran en torno al microrrelato: *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día* (1979); *Para murales* (1988, recoge un conjunto de relatos breves elaborados durante los años 1979-1987); *Plaza de la República* (El Kultrún, Valdivia, 1990); *Relatos in Blues & otros cuentos* (2002a); *El rollo de Chile Chico* (2003a, con formato desplegable, libro objeto); *Cuentos tamaño postal* (2005, libro objeto seleccionado para ser presentado en la 25ª Feria Internacional del Libro de Santiago); *De trámite breve* (2006, se destaca su tamaño de 5 cm por 6,5 cm); *El corto circuito* (2008, afiche literario que incluye cuentos cortos, fotografías e imágenes); *Vuelta de tuerca* (2011b, selección de textos del autor 1979-2009, versión digital). Indagó además en la literatura policial en volúmenes como *Disparos sobre Valdivia* (O’Hara investigador privado) (El Kultrún, Valdivia, 1997); *Tres disparos sobre Valdivia* (aparece con el seudónimo de Peter William O’Hara, Ediciones Kultrún, Colección Insula Barataria/Consejo Regional de la Cultura y las Artes Región de los Ríos Creando Chile, Valdivia, 2009); *La bala que acaricia el corazón* (Nanonovela) (Ediciones Kultrún, Colección Insula Barataria/CONARTE, Valdivia, 2010). Asimismo encontramos relatos que exploran la crónica y la autobiografía, por ejemplo en *De cómo vivimos con Jesse James en Chile Chico* (2002, crónicas que narran su infancia en Chile Chico en las décadas de 1950 y 1960); y en *Patagonia Blues* (Premio Crónicas Regionales 2006, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Valdivia, Chile, noviembre de 2009); así como en el teatro breve, por ejemplo en *Minimales*. Tres obras de Teatro Breve (CONARTE, Fondo CCM, Valdivia, 2003). En los últimos años produjo volúmenes editados en formato digital como el mencionado *Vuelta de tuerca*; *El Drac, una bajada al pensamiento* (2010b) o *Diario de vida de un funcionario público a honorarios* (2011a). Sus textos fueron incluidos también en numerosas antologías. Entre otras, se destacan *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, de Juan Armando Epple (Ed. Lar, Santiago, 1989); *Cien microcuentos chilenos*, Juan Armando Epple (Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2002); *Andar con cuentos. Nueva narrativa chilena*, de Diego Muñoz Valenzuela y Ramón Díaz Eterovic, Mosquito Editores, Santiago, 1992); *Héroes civiles & santos laicos*, de Yanko González-Cangas (Barba de Palo Ediciones, Valdivia 1999); *Cien microcuentos chilenos*, de Juan Armando Epple (Cuarto Propio, Santiago, 2002); *Al sur de la palabra. Letras de Chile* (Mosquito Comunicaciones, Santiago, 2005); *Letras Rojas. Cuentos negros y policiacos*, Ramón Díaz Eterovic, compilador (LOM Ediciones, Santiago, 2009); *Arden Andes. Antología de microficciones argentino chilenas*, Selección y prólogo de Sandra Bianchi (Macedonia Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2010).

ponsable de El Kultrún, editorial que ha producido y produce magníficas publicaciones y que llevaba, hasta 2012, más de ciento cincuenta títulos en su haber.

En la obra de Jara observamos, además, un concepto operativo del libro: algunas de sus publicaciones aparecen en rollo, postales, afiches; objetos artesanales que trabajan sobre un tratamiento plástico del hecho literario.<sup>4</sup> Inmersos en la tradición del libro objeto, contenido y continente se transforman en un espacio de interacciones discursivas en las que se involucran fuertemente otros lenguajes. Las medidas, el peso, las formas, los colores y los materiales empleados nos proporcionan una experiencia visual y táctil, enriqueciendo el contenido ofrecido por el texto: *El rollo de Chile Chico* (2003a), por ejemplo, está realizado en base a papel, madera y tela, su formato es desplegable (lo cual indica un orden de lectura alternativo, no lineal) y rememora un rollo bíblico; *Cuentos tamaño postal* (2005) se compone de treinta y ocho textos dispuestos en tarjetas aisladas que incluyen ilustraciones, fotografías, mapas, croquis; y que, si bien están numeradas, se encuentran unidas sólo por un cordón (Rodríguez 2005). Este tipo de propuestas van más allá del acto de leer, se manifiestan como materia en la que el lector contemporáneo debe desmontar un tipo de lectura tradicional y ubicarse en las fronteras entre leer y ver (Soriano Burgués 2010).

La obra de Jara permite ser abordada desde muy diversas perspectivas tanto por la permanencia en el tiempo como por su variedad de registros, géneros, formatos y temáticas. Abordaré aquí sólo dos aspectos centrales que atraviesan el corpus total: la narración de historias mínimas y la utilización de prácticas corrosivas como forma de autoafirmación.

## 1. Celebración de lo pequeño

Si bien Jara reside en Valdivia desde los años 70, debió afincarse y abandonar distintos espacios patagónicos que le fueron confiriendo una perspectiva particular. En *Patagonia Blues* relata su derrotero de la siguiente manera:

---

<sup>4</sup> El libro objeto ya cuenta con extensa tradición que comienza a desarrollarse con artistas como Stéphane Mallarmé, 1897, Guillaume Apollinaire, 1914, Francis Picabia, 1924 y sobre todo Marcel Duchamp, quien nos abrió la dimensión del objeto artístico. En los años sesenta, los poetas visuales continuaron indagando en esta modalidad artístico-plástica, al incorporar en el proceso de elaboración materiales biológicos y tecnológicos, teniendo el medio empleado significado en sí mismo.

Mis padres llegaron a Chile Chico en 1957. Proveníamos desde Puerto Aysén y antes desde Chillán y un poco antes desde Swell... Desde 1973 hasta 1977 iba y venía desde Valdivia a Chile Chico por mis estudios en la Universidad Austral. Desde 1978 me radiqué en Valdivia, en donde desarrollé mi carrera como escritor. Y desde este lugar dediqué gran parte de mi escritura a la Patagonia, a la Patagonia Blues que para mí se transformó en un estado de ánimo (2006: 5).

Esa forma de “estar en el mundo” se vuelca en un modo de representación de la experiencia que transforma lo observable en una pequeña historia, condensada y a punto de colapsar. Quizás la génesis de este modo de su escritura se encuentre también en los telegramas que enviaba a sus padres desde Valdivia a Chile Chico en sus años de estudiante, compuestos por enunciados breves y precisos como un microrrelato: “Envía dinero Punto En Valdivia llueve Punto Saludos a mamá Punto Cariños Punto Pedro”.

Desde aquellos años, Jara produce una gran cantidad de historias brevísimas de los habitantes de los pueblos, relatos nimios que en pocas palabras concentran un mundo, puntas de *iceberg* que muestran una pequeña porción de una realidad político social. En *La bala que acaricia el corazón* (2010a), uno de sus últimos proyectos que el autor subtitula “Nanonovela” y que considero puede leerse, también, como una serie de microrrelatos integrados, aparece por ejemplo “La pena que deambula”:

Doña Ana María Soto había quedado viuda desde hacía un par de años. La caracterizaban su moño y una larga falda para no tentar al demonio, porque ella era fiel a la memoria del pobre Olegario. Su esposo había sido linotipista. Ella había logrado sortear la pena con la que convivió en su hogar por un par de meses, como una invitada de piedra. La pena, de riguroso negro, se sentaba en su mesa, se le metía en la cama, se le aparecía en el baño o la acompañaba a las compras. Hasta que un día la pena desapareció (así como había llegado) para sosiego de la viuda (2010a: 9).

En el mismo volumen encontramos una cantidad considerable de este tipo de relatos donde se cuentan las historias de los Lalo Díaz, Hipólito Contreras Subiabre, José Sánchez, entre muchos otros.

En *El Drac, una bajada al pensamiento* (2010b) —original proyecto que surge, según se indica en el epílogo, a partir de la experiencia de haber trabajado como monitor en la Cárcel Concesionada de Valdivia en el área de reinserción social, de la que se publican los textos allí producidos, en el



taller literario a cargo de Jara<sup>5</sup>— aparecen algunos microrrelatos cuya autoría original sería de los reclusos pero que, reunidos en el volumen en cuya portada figura nuestro autor, estarían problematizando la categoría misma de autor. Jara narra episodios contados por otros, sirve de puente entre un relato y otro; en definitiva, compone una imagen más cercana a la de un escriba, copista o transcriptor que registra de manera casi notarial las distintas voces del taller. Esta figura, que ha sido definida por Laura Pollastri como la figura del “relator” (2008), resulta aplicable también a este caso<sup>6</sup>. De este modo, nos encontramos con otras historias mínimas cuyos ejes vertebradores giran en torno a la libertad del ser humano; o bien, en torno a la experiencia del autor pero que, como todo microrrelato, se vuelve polisémico según el lugar de inserción que le otorguemos en el volumen o en otras series. Consideremos, a modo de ejemplo, el microrrelato “Miradas”: “La mirada de la mujer es descarnada, sin tapujos, directa. El dolor se ha instalado en la pupila. Estas miradas me envuelven, me atrapan, me traspasan. Pese al corto tiempo que estuve con ellas salí muy agotado” (2010b: 38). Los relatos breves que apuntan a una realidad mayor abundan en la obra de este autor; en algunos casos, ha llegado a la condensación pasmosa de “Dulce pasado” (en *De trámite breve*, 2006: 16) que sólo expresa con una mirada microscópica: “En la Feria Fluvial de Valdivia la abeja gira en torno al pote de miel, sorprendida”.

Cuando David Lagmanovich cita a Paul Theroux en *The Old Patagonian Express. By Train Through the Americas* (1979) y hace suyas las palabras de este autor, coagula esta perspectiva particular que distingue gran parte de la literatura patagónica, y en este caso, la de Jara. “Esta era la paradoja de la Patagonia: para estar aquí, convenía ser o bien un miniaturista, o bien alguien interesado en los enormes espacios abiertos. No había

5 En el epígrafe del volumen consigna: “Me transformé en un DRAC, siglas que significan Deporte, Recreación, Arte y Cultura [...]” (2010b: 4); “Y más adelante relata: “Inmediatamente transformé DRAC en ‘DRAK’ que a decir verdad, y en el ámbito de las tribus urbanas, tiene que ver con ángeles, dragones, vampiros y demonios. En el sentido literario me transformé en un ángel de metal, frío distante, racional, calculador, con las manos muy tomadas a la espalda como recordando, de algún modo, que las esposas siempre existen y están presentes aunque sea en la imaginación” (2010b: 12). Jara lleva adelante un Taller de Literatura durante cuatro meses para el módulo 51 de la cárcel y un Club del Lector para las mujeres del módulo 81 y 82. A partir de esta experiencia recopila los relatos allí producidos y los reúne en el volumen del Drac.

6 Expresa Pollastri: “Entre el rol social y el rol textual del autor, se interpone otra figura que expropia y reutiliza el discurso ajeno en función de imprimirle al texto un universo de significaciones diverso al que le ha dado el sujeto de origen. Esa figura, que no es del todo ficticia y no es del todo real, es el relator, el que relata el cuento” (2008: 1).

ninguna zona intermedia que pudiera estudiarse [...] Había que escoger entre lo diminuto y lo inmenso” (Lagmanovich 2005: s.p.).

Lagmanovich expresa claramente las posibilidades de representación del espacio que habitamos: la grandilocuencia de nuestra naturaleza acrecienta la nimiedad de los objetos que la habitan. En el campo del arte, el ojo habituado a las grandes extensiones (de tierras, de ríos, de mares) capta lo nimio, pero en profundidad, de la realidad cotidiana; desnudando de este modo, los falsos mitos y los estereotipos con que los ojos extranjeros describen este lugar.<sup>7</sup> Las historias mínimas que se producen desde este “umbral imposible” de América del Sur, como lo ha denominado Laura Pollastri, ofrecen una perspectiva particular: por la desmesura es necesario una vuelta a lo pequeño, extraer la grandiosidad de lo mínimo (Tkacsek 2011: 43). Este elogio de lo insignificante podría pensarse como proyección en la escritura de un modo de estar, un “estado de ánimo” vinculado a la precariedad, las carencias, las ausencias que nos toca vivir a quienes habitamos estas regiones, y no tanto con la estética posmoderna minimalista producto de tendencias artísticas vanguardistas provenientes del hemisferio norte, concepto poroso que algunos estudios teóricos y críticos sobre el microrrelato vinculan a este género.

## 2. El mal escribir

El primer volumen de Jara, *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día* (1979), no sólo compone el conjunto de textos brevísimos que abre su obra, inaugura también una dicción alejada de la retórica del “buen decir”, un modo de “escribir como se escucha”, un registro que lo inserta en una extensa tradición distintivamente latinoamericana. Vemos el texto completo de “No sé por qué tengo que explicar situaciones”:

---

7 En la filmografía de los últimos años, Carlos Sorín dirige en el mismo sentido su obra *Historias mínimas* (Argentina, 2002) en la que, a partir de cuatro historias de hombres y mujeres comunes que comparten un mismo escenario patagónico y la experiencia de sobrevivir a la aridez del medio y las tempestades político-sociales, focaliza pequeños fragmentos de lo real que no aparecen en los folletos turísticos ni en las narraciones de viajeros que observan el sur de América del Sur desde una perspectiva metropolitana. María Bernarda Torres, al analizar la filmografía de este director, señala: “[en la brevedad] se entretejen aquellas voces que des-homogenizan la historia oficial y sus mitos y desentieran la heterogénea y compleja trama político-social que conforma la identidad de un pueblo y su cultura” (Torres 2005).

Y qué quieres, que explique todas mis dudas. No sé qué te crees Alicia, justo hoy, a la hora de los Beatles, ellos con su pelito largo, bonitos los Beatles y más encima desde Liverpool, con la maldita oreja atenta, con mis centros irradiadores a ful taim, “qué son los centros irradiadores, che”, me preguntas ingenua, con tus dudas rozando mis dedos que hurgan la radio a pilas, tratando de cubrir toda la tarde que se desplaza frente a mis narices y con mi oído atento a los chirridos del mundo.

El centro irradiador son ellos, los que viven al otro lado del jeinimeni, explico, adoptando una postura cómoda entre tus senos y en ese momento, en plena onda corta, la bbc de Londres, help; y este pueblo, continuo, está cerca topando ese centro y sus términos lo usan la gallada que va de comparsa, help, bbc de Londres clara como la lingüística, y suma a los chilotes que van al turbio, entiendes Alicia, mientras dibujo tres isoglosas rascas sobre la arena, y cuando la gallada vuelve, vihte, vienen teñidos de che, mate amargo, pibe, marcando mal los acentos, qué sé yo; y ella sonríe mientras me acomodo definitivamente en el pupitre de la sala 7 de la facultad, hace poco, alrededor de las dos y cuarto de la tarde, en una ciudad totalmente ajena a mis perspectivas (Jara 1979: 18-19).

En este texto, en primer lugar, la primera persona, con rasgos autobiográficos, escribe lo que Laura Pollastri ha denominado una otobiografía<sup>8</sup> o biografía de la escucha –uno de los rasgos, según su estudio, presente en microrrelatos del Caribe anglófono y de la Patagonia argentino chilena. Allí, “el sujeto descentrado queda desplazado del lugar de la enunciación: el espacio dis-locado no es un vacío del yo, sino la situación política del testigo que escucha y ve, martirizado por el silencio” (Pollastri 2011: 202). En este caso, así como en el resto de los relatos del volumen, un yo intenta explicar su situación a partir del fluir de una voz (con una técnica cercana al soliloquio) plagada de dudas y desorientación, invocando a un tú (Alicia) que al mismo tiempo se encuentra silenciado. Entre la escritura del yo y el silencio de Alicia, reconstruimos el trayecto vital individual de ella, le damos espesor como personaje, que ocupa el lugar del escucha.

En segundo lugar, se transcribe la oralidad: los vocablos en inglés se españolizan (*liverpul*, *ful taim*, por ejemplo); se utilizan expresiones coloquiales del habla cotidiana como “vihte?” “qué se yo”, mientras suena detrás la música de Los Beatles y el oído atento, en una ciudad ajena, escucha chirridos e interferencias. Códigos que se superponen, registros que

8 Término que toma del volumen de Jacques Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Éditions Galilée, 1984), en su conferencia “Palabras entre el principio y el confín: el microrrelato entre la Patagonia y el Caribe anglófono” (Pollastri 2011).

dan cuenta de una yuxtaposición de hablas, de lenguas, de subjetvidades habitadas por otras voces.<sup>9</sup>

A lo largo de muchos de sus textos, Jara persiste en un modo desaliñado (tal como designa Julio Prieto este “mal escribir” (2011: 2)) que provoca y descoloca al lector, incluso llega, en sus últimos microrrelatos a la inclusión de la imprecación violenta: cada texto de *Diario de vida de un funcionario público a honorarios* (Jara 2011a) concluye con un insulto.

Dios Juanito

Tú eres Dios, el DIOS JUANITO que manejas desde tu escritorio los hilos computacionales de todo el país y sabes de la vida de cada uno de nosotros: desde el más cercano a tu reino hasta el más lejano y oscuro funcionario público que trabaja en un cuartucho perdido entre lengas, lumas y coihues, en la pat-agonía, al fin del mundo.

Dios Juanito, eres un hijo de puta.  
(Jara 2011a: 10)

Desde una perspectiva latinoamericana, este modo de decir de una escritura políticamente incorrecta no hace más que confirmar un lugar de pertenencia. En su estudio “Malas escrituras, ilegibilidad y políticas de estilo en Latinoamérica”, Julio Prieto propone estudiar las manifestaciones textuales de lo que en artes visuales constituye una oposición bastante nítida: el estilo clásico, “pleno” y el estilo “imperfecto”, sucio, técnicamente deficiente o desaliñado (Prieto 2011: 2-4). En este sentido, propone estudiar las nociones de ilegibilidad, modernidad y “mala” escritura en la producción cultural latinoamericana del siglo xx<sup>10</sup> considerando textos que manejan la lengua con agramaticalidad, o que trabajan en un límite translingüístico; textos que hacen productiva la carencia (con despojamiento de recursos y pobreza retórica); textos que proponen un escarnio e irrisión de la altura poética y de la institución literaria; textos que practican el cruce abrupto de

9 Afirma Pollastri: “En el microrrelato patagónico y del Caribe anglófono, el blanco de la página no equivale al silencio: en ese blanco se cruzan el yo del que escucha, el yo del que ve, el yo del que relata y el yo del que lee. En la economía de la forma, el blanco de la página se vuelve un dispositivo de polifonías donde resuenan, armónica o cacofónicamente, las diversas voces, las diversas lenguas, las diversas hablas para dar cuenta de una subjetividad habitada y constituida por esa misma diversidad” (Pollastri 2011: 202).

10 El objetivo es estudiar diferentes paradigmas de “malas” escrituras –textos que reivindicaban estéticas de la pobreza y el desaliño textual o bien practican estrategias de ilegibilidad y resistencia a la interpretación– poniéndolos en diálogo con recientes teorías de la cultura latinoamericana así como con teorías críticas sobre modernidad, *modernism*, vanguardias y “estéticas del silencio”.

discursos y géneros, el tajo textual y el descarrilamiento discursivo, todos ellos proponiendo además una resistencia a la interpretación.

De acuerdo con esta línea de investigación, muchos textos de Jara expresan un solapamiento conflictivo de códigos lingüísticos que, junto con la nimiedad de los temas abordados, problematiza la idea de “propiedad” de una lengua, mina la entereza de las lenguas hegemónicas, cuestión que recorre la historia del hemisferio americano (Prieto 2011: 2-4), y que otorga una inflexión específica de lo que podríamos llamar el “modo latinoamericano”. Pedro Guillermo Jara asume un modo singularmente disonante que sería, siguiendo a Prieto, la alternativa política a la opción límite de una retirada en el silencio.

## Bibliografía

- JARA, Pedro Guillermo (1979): *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día*. Valdivia: autoedición.
- \_\_\_\_ (1988): *Para murales*. Valdivia: El Kultrún.
- \_\_\_\_ (1990): *Plaza de la República*. Valdivia: El Kultrún.
- \_\_\_\_ (2002a): *Relatos in Blues & otros cuentos*. Puerto Montt: El Kultrún.
- \_\_\_\_ (2002b): *De cómo vivimos con Jesse James en Chile Chico*. Valdivia: autoedición.
- \_\_\_\_ (2003a): *El rollo de Chile Chico*. Valdivia: CONARTE.
- \_\_\_\_ (2003b): *Minimales*. Valdivia: CONARTE/Fondo CCM.
- \_\_\_\_ (2005): *Cuentos tamaño postal*. Valdivia: El Kultrún/CONARTE.
- \_\_\_\_ (2006): *De trámite breve*. Valdivia: Edición Caballo de Proa.
- \_\_\_\_ (2008): *El korto circuito*. Valdivia: autoedición.
- \_\_\_\_ (2009a): *Tres disparos sobre Valdivia*. Valdivia: Ediciones Kultrún.
- \_\_\_\_ (2009b): *Patagonia Blues*. Valdivia: Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- \_\_\_\_ (2010a): *La bala que acaricia el corazón (Nanonovela)*. Valdivia: Ediciones Kultrún.
- \_\_\_\_ (2010b): *El Drac, una bajada al pensamiento*. Valdivia: autoedición.
- \_\_\_\_ (2011a): *Diario de vida de un funcionario público a honorarios*. Valdivia: autoedición. <<http://www.letrasdechile.cl/joomla/images/diariodevida.pdf>> (24.06.2015).
- \_\_\_\_ (2011b): *Vuelta de tuerca*. Valdivia: autoedición.
- LAGMANOVICH, David (2005): “Visiones de la Patagonia en escritores de lengua inglesa: de Falkner a Theroux”. En: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31. <<http://pendiente-demigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/patagon.html>> (24.06.2015).
- \_\_\_\_ (2004): “La hormiga escritora”. En: *La hormiga escritora*. Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, p.13.

- POLLASTRI, Laura (2008): "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp.159-182.
- (2011): "Palabras entre el principio y el confín: el microrrelato entre la Patagonia y el Caribe anglófono". En: Tomassini, Graciela/Colombo, Stella Maris (comp.): *La minificción en español y en inglés*. Rosario: Universidad del Centro Educativo Latinoamericano/Universidad Nacional de Rosario, pp. 197-212.
- PRIETO, Julio (2011): "Sobre ilegibilidad y malas escrituras en Hispanoamérica". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 777, pp. 2-4.
- RODRÍGUEZ, Claudia (2005): "Cuentos tamaño postal, de Pedro Guillermo Jara". En: *Caballo de Proa*, 61, pp. 16-18.
- SORIANO BURGÚÉS, Noelia (2010): "Los libros-álbum: entre los microrrelatos y la alfabetización visual. Algunas reflexiones sobre las lecturas para niños y no tanto". En: Pollastri, Laura (ed.): *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, pp. 501-518.
- TKACSEK, Néstor (2011): "Lo pequeño". En: *Diario Río Negro*. 16.08.2011, p. 43.
- TORRES, María Bernarda (2005): "Patagonia mínima". Ponencia ofrecida el 02.09.2005 en la conferencia *Patagonia: Myths and Realities/ Patagonia: mitos y realidades* en Manchester, Reino Unido.

## Los microrrelatos de José Moreno Villa. Primeras aproximaciones

Darío Hernández  
Universidad de La Laguna

Aunque la producción micronarrativa del malagueño José Moreno Villa (1887-1955) no es tan cuantiosa como la de otros autores de su entorno generacional mucho más estudiados desde la perspectiva minificcional como Juan Ramón Jiménez (1881-1958) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), lo cierto es que, ya sólo por su obra miscelánea titulada *Evoluciones* y subtitulada *Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas* (1918, Madrid: Saturnino Calleja), merece entrar a formar parte de la nómina de precursores del microrrelato español, es decir, aquellos que compusieron sus microrrelatos entre el inicio del modernismo y el final de las vanguardias en nuestro país. Moreno Villa, como se ha explicado en diversas ocasiones y por distintos investigadores como, por ejemplo, Domingo Ródenas de Moya, es un autor que “pertenece a ese grupo de escritores algo mayores que los poetas canónicos del 27 pero cuyos principios estéticos coincidieron con los de éstos” (Ródenas de Moya 2000: 432). El mismo malagueño, en su autobiografía titulada *Vida en claro* (1944, México: El Colegio de México), asumía de alguna manera su situación como escritor de transición intergeneracional: “Seguía teniendo fe en mis dotes poéticas, pero el instinto me decía claramente que iba quedando oscurecido, entre dos generaciones luminosas, la de los poetas del 98 y la de los García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Altolaguirre, Prados” (2011: 133).

Su obra *Evoluciones*, introducida por una interesante “Explicación” del autor, se presenta dividida en cuatro partes: El *Libro I*, compuesto por “Eximio, el presbítero (cuento)” y por los conjuntos titulados “Caprichos románicos”, “Caprichos góticos” y “Sabandijas humanas”; el *Libro II. Bestiario*, introducido por una “Dedicatoria: carta a una señora”, integrado por cuarenta y cuatro textos dedicados a animales concretos y concluido por otros cuatro textos titulados “Anécdota del Bestiario”, “Preocupaciones”, “Los problemas del Bestiario” y “El Bestiario en su retiro ideal”; el *Libro III. Epitafios*, abierto por “Un poco sonámbulo. Artículo que vino a ser prólogo” y consagrado a sus poemas lapidarios; y el *Libro IV (poesías). Labor breve y paralela*, una colección de poemas que, como el mismo

Moreno Villa señala en su “Explicación”, “representan aquí esas labores paralelas y, en cierto sentido, secundarias que todo hombre ejecuta al cabo del año” (1918: 21). Son su primer y segundo libro, sin embargo, los que nos conciernen en esta ocasión. Ellos presentan, como la obra *Evoluciones* en su conjunto, un carácter misceláneo, pues conviven en su seno distintos géneros: el cuento, el poema en prosa, el ensayo, el que podemos denominar como “microensayo” y, por supuesto, el microrrelato.

### **El Libro I**

El interés de Moreno Villa en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco se patentiza, sin lugar a dudas, tanto en “Eximio, el presbítero (cuento)” – historia de un moro converso del siglo x que, perseguido por su pasado, “él ya no era para vivir entre cristianos, ni entre moros. En realidad él era para no vivir” (1918: 41)– como en las otras tres secciones que constituyen este libro al que nos referimos: “Caprichos románicos”, “Caprichos góticos” y “Sabandijas humanas”.

“Caprichos románicos” se compone de tres relatos relacionados, respectivamente, con tres aspectos muy vinculados a la época medieval, tal y como indican sus propios títulos: “Las ceremonias”, en torno a un ficticio encuentro en Valencia entre el Cid y un emisario del Sultán de Persia; “La venganza”, que parte de un hecho real –el asesinato del infante don García, prometido de la infanta doña Sancha, hija de Alfonso V de León– pero que “inmediatamente centra su atención en un pasaje fantástico y literario, perteneciente al mencionado *Romanz del infant García*” (Jiménez Urdiales 1998: 30); y “La obediencia”, sobre el incestuoso intento de “un magnate cristiano y fronterizo; uno de aquellos condes medioevales que tuvieron por vida la guerra en la frontera española, que era la moruna” (1918: 50), de convertirse en el amante de la menor de sus tres hijas –historia basada en el *Romance de Delgadina*, que “cuenta con numerosísimas versiones, que se localizan en las diferentes regiones de la Península, en América, en Marruecos y en el Oriente Próximo, en la zona de influencia judeo-sefardí” (Jiménez Urdiales 1998: 33).

Desde el punto de vista genérico, si bien este último texto es, indiscutiblemente, un cuento, “La venganza” es, claramente, un microrrelato. “Las ceremonias”, sin embargo, se sitúa, dado su grado de concisión, en ese



terreno intermedio que va del cuento breve al microrrelato un poco más largo de lo convencional, un límite cuya realidad hay que aceptar y que existe, de igual manera, entre la novela y la novela corta y entre la novela corta y el cuento, por hablar tan sólo de los géneros narrativos en estricto sentido. Interesa de “Las ceremonias”, sobre todo, su técnica:

Técnicamente, la narración no está exenta de modernidad, pues se construye según recursos que podríamos denominar “de tipo cinematográfico”. [...] Moreno Villa ahorra al lector la prolija y fatigosa enumeración de detalles nimios, y presenta cada situación de forma global, a modo de planos o secuencias de una película. [...].

Moreno Villa, por tanto, sólo proporciona los datos esenciales [...] (Jiménez Urdiales 1998: 25).

Los cinco textos que constituyen la serie “Caprichos góticos” (“Monólogo de un hombre antiguo”, “Al habla con el arquitecto”, “El entallador sombrío”, “La dama del parteluz” y “Los diablos”), pese a no tener un hilo conductor evidente, giran todos ellos temáticamente en torno a la construcción y elementos de una catedral gótica del siglo XIII.<sup>1</sup> Genéricamente, estos textos también son diversos: el “Monólogo de un hombre antiguo” es un cuento, los relatos como “Al habla con el arquitecto” y “El entallador sombrío” son similares en grado de concisión a “Las ceremonias”, “La dama del parteluz” es un microrrelato y “Los diablos” es un ensayo de corte literario.

El amplio conocimiento de Moreno Villa sobre la historia del arte y, específicamente, sobre la arquitectura está más que documentado<sup>2</sup> y puede

1 Según Eduardo Jiménez Urdiales, Moreno Villa se inspiró tanto en una vieja sinagoga toledana, “probablemente la más antigua de las conservadas en España, que en el siglo xv pasa a ser iglesia con el nombre de Santa María la Blanca” (1998: 59), como en la conocida catedral de Toledo: “Si anteriormente ha ido tomando elementos de la realidad histórica, artística y literaria para componer sus relatos, pero siempre sin atarse a esos formantes, sino más bien obrando con amplia libertad, lo que hace en este momento es fundir en un solo edificio imaginario partes diversas de dos construcciones arquitectónicas bien diferentes en estilo e intención primera” (Jiménez Urdiales 1998: 59).

2 “En el momento álgido de la relación con Florence (año 1926), Bernardo Giner de los Ríos –miembro de la Junta de la Sociedad de Arquitectos– le solicita que se encargue de la publicación de la revista que editan. Al frente de ésta, *Arquitectura*, estará hasta 1933. Desde enero de 1927 publica Moreno Villa asiduamente: notas o artículos más amplios que versan sobre escultores (Apeles Fenosa, Manolo Hugué, Pablo Gargallo...) y arquitectos contemporáneos de los que hace una presentación y recaba la exposición de sus ideas. Escribe reseñas de gran interés (como la referente a la pequeña vivienda en la exposición ‘Heim und Technik’, de Munich, 1929) y traduce textos de Walter Curt Behrendt sobre la ‘Historia del nuevo estilo’. Junto al racionalismo y funcionalidad de estas orientaciones, destacan sus artículos sobre el arquitecto Isidro Velázquez en

comprobarse en esta serie titulada “Caprichos góticos” y en un microrrelato como “La dama del parteluz”, del que nos interesa destacar, sin embargo, la humanización que sufre la Virgen María –“de modo que se revele el aspecto que normalmente queda eclipsado tras su faceta celestial” (Jiménez Urdiales 1998: 57)–, lo que está en consonancia con las reescrituras de los pasajes bíblicos que han sido y siguen siendo habituales en la micronarrativa hispánica. “Vemos, por tanto, que, si en anteriores relatos Moreno Villa ha manejado libremente situaciones históricas y literarias, en éste recurre a los textos sagrados del cristianismo para arrojar nueva luz sobre la condición materna de María” (Jiménez Urdiales 1998: 58).

Especial atractivo tiene para nosotros “Sabandijas humanas”, resultado de “una mirada a los bufones del Museo del Prado” (Moreno Villa 1918: 20) o, más concretamente, a los retratados por Diego Velázquez (1599-1660), sobre todo, y por Juan Carreño de Miranda (1614-1685), pintores de las cortes de Felipe IV (1605-1665, con reinado a partir de 1621) y Carlos II (1661-1700, con reinado sin la regencia de su madre, Mariana de Austria, a partir de 1675), respectivamente. Moreno Villa conocía en profundidad, por un lado, la obra de Velázquez y, por otro, el que podemos denominar bajo mundo cortesano, es decir, el de los bufones. Así lo ponen de manifiesto sus estudios titulados *Velázquez* (1920, Madrid: Saturnino Calleja) y *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700* (1939, México: Casa de España). En este sentido, cuando el malagueño describe a estos últimos o narra historias relacionadas con ellos en los textos de “Sabandijas humanas”, lo hace, fundamentalmente, a través de la visión del pintor sevillano (salvo en el caso de “Eugenia Martínez Vallejo”, que parte de un cuadro de Carreño). Así explicaba la cuestión el propio Moreno Villa en su prefacio a la sección que estamos analizando:

Los niños deformes, los jorobados, los cabezudos, los raquíuticos, los bobos, pero en particular los enanos, me han producido siempre malestar físico y, alguna vez, hasta temores supersticiosos [...].

En cambio, me interesa un hecho indudable. Los enanos, los bobos y todo ese mundillo ruin, cuando pinta Velázquez, no es repulsivo; al contrario, atrae [...].

---

1932, en torno a un proyecto arquitectónico de Goya publicado por éste en 1928 (se interesó siempre por el genial pintor y sus cartas). Moreno Villa avanza la conjetura de un proyecto funerario de forja en honor de las víctimas del ‘Dos de Mayo’, en la revista *Arquitectura*” (López Frías 1990: 56-57).

Así, ya no me avergüenza la seducción que he sentido ante las sabandijas humanas que pintó Velázquez. Y no tengo inconveniente en trasladar aquí algunas notas escritas bajo tal seducción, ya que, entre las notas sugeridas por un arte dinámico, exaltado, y las de mi fauna grotesca o sentimental, no han de caer como un estampido (1918: 81-82).

Algunas de estas notas de las que habla el malagueño podrían clasificarse hoy, asimismo, como auténticos microrrelatos. Hablamos, sin ir más lejos, de “Don Sebastián de Morra”, “El Inglés” o “Nicolásito”. A mayor discusión se prestan, desde el punto de vista de su clasificación genérica, no obstante, el resto de textos: “La Mari-Bárbola”, “Eugenia Martínez Vallejo”, “El niño de Vallecas” y “El Primo”,<sup>3</sup> bastante más descriptivos y reflexivos que narrativos, y, por ello, quizá más cercanos al poema en prosa narrativo o al microensayo que al microrrelato. Reproduzco aquí “Nicolásito”,<sup>4</sup> que narra una pequeña historia tomando como protagonista al enano Nicolás Pertusato (1635-1710), que entró al servicio de la corte siendo adolescente:<sup>5</sup>

#### NICOLASITO

Doña Isabel de Velasco, que figura junto a Mari-Bárbola, hace poco le ha reñido seriamente a Nicolás Pertusato, muñequito bailarín que, ahora, con precauciones, hostiga al soñoliento perrazo con su pie de juguete.

Nicolásito había cometido un grave atentado. Figuráos que la Mari-Bárbola tendida, boca al techo, sobre un diván, estaba durmiendo. Esa postura hace que, en sueños, se abra la boca, y Nicolásito, corto, pero no perezoso, se la fue llenando con bolitas de papel.

La pobre pepona se despertó falta de aliento, morados los mofletes, retorcida y espantada. A poco más, se ahoga.

Por eso doña Isabel de Velasco le dio un tirón de orejas y le amonestó.

3 Este último, apodado “el Primo” pero llamado realmente Diego de Acedo y Velázquez, es el único que no fue nunca “un bufón, a pesar de ser enano, sino funcionario de la Cancillería” (Jiménez Urdiales 1998: 74). Asimismo, cabe decir que Nicolás Pertusato, también pese a su condición de enano, llegó a ser ayuda de cámara del rey Carlos II. Quizá por ello tanto uno como otro reciben, por parte de Moreno Villa, un cierto tratamiento especial con respecto a los demás personajes; tal y como indica Eduardo Jiménez Urdiales, son “los dos personajes que más agradan al escritor, *el Primo* y Nicolásito; no en vano los de éstos son los relatos más extensos de la serie” (Jiménez Urdiales 1998: 77).

4 Incluido por Irene Andres-Suárez en la *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo* (2012) junto con “El perro” y “Anécdota del Bestiario”.

5 En relación con su tratamiento como figura literaria, puede leerse también la novela de Eliacer Cansino titulada *El misterio Velázquez* (2005), que recibió el Premio Lazarillo en 1997.

Nicolasito ahora se divierte hostigando al perro, como si tal cosa. En su pequeña persona no duran mucho los sermones, y dentro de poco se esconderá tras un tapiz para dar un susto a don Felipe IV, cuando pase (1918: 89).

El vínculo existente entre la obra literaria de Moreno Villa y la obra pictórica de Velázquez recuerda, pese a notables diferencias, al que hubo entre la de Gómez de la Serna y la de Goya (1746-1828),<sup>6</sup> especialmente en lo tocante a la producción micronarrativa de ambos escritores. En esta misma dirección, aunque situados en la época contemporánea, es destacable la correspondencia temática entre “Sabandijas humanas” y el capítulo “Retratos de mujercillas” perteneciente al libro *Un dedo en los labios* (1996) de José Jiménez Lozano (1930), que incluye microrrelatos como “La Catalinilla”, con el que se abre el capítulo –bien analizado, por cierto, por Fernando Valls (2008: 209-215). La búsqueda de inspiración del escritor abulense tanto en “todos esos otros seres humanos que Simone Weil ha simbolizado en *l’idiot de village*” (Jiménez Lozano 2000: 134) como en la obra de Velázquez para elaborar estos textos, tiene su antecedente, fuese o no consciente Jiménez Lozano, en Moreno Villa y su obra *Evoluciones*.

## El Libro II. Bestiario

De los cuarenta y nueve textos que componen el *Bestiario* recogido en *Evoluciones*, incluyendo la “Dedicatoria” inicial y las cuatro composiciones finales, ya diecinueve habían sido publicados previamente en *España. Semanario de la vida nacional* en 1917; en concreto, en tres tandas aparecidas, respectivamente, el 18 de enero (nº 104, pp. 11-12), el 15 de febrero (nº 108, pp. 10-11) y el 8 de marzo (nº 111, p. 14).

La clasificación genérica de los textos que integran este libro misceláneo también plantea algunas dificultades, pues, entre ellos, encontramos poemas en prosa –tanto puros o líricos (por ejemplo: “El buitre”) como narrativos (por ejemplo: “El búho”)–, lo que hemos denominado microensayos –unos cercanos a lo gnómico (por ejemplo: “El león”) y otros de corte más literario (por ejemplo: “La cotorra”)–, cuentos –lo son: “Los proble-

<sup>6</sup> José Moreno Villa conocía bien también, por cierto, la obra del pintor aragonés: “Sobre Goya escribió frecuentemente y tanto la guerra civil como la mundial de 1939-1945 le hicieron volver al pintor y a su genio execrador de la violencia desatada. Un trabajo importante es ‘Goya en sus cartas’, incluido en su libro *Leyendo a...*” (López Frías 1990: 57).

mas del Bestiario” y “El Bestiario en su retiro ideal” – y, por supuesto, microrrelatos. Aquellos que con más rigor pensamos que pueden ser descritos como tales son, por orden de aparición: “El asno”, “El caracol”, “La rana”, “El perro”, “La mosca”, “La llama del Perú”, “Anécdota del Bestiario” y “Preocupaciones”. No todos ellos, sin embargo, son iguales en cuanto al tono empleado, de ahí que, frente a aquellos cuya intención propiamente narrativa desborda cualquier otro tipo de acento, haya algunos más líricos y descriptivos (por ejemplo: “La rana”) y otros más reflexivos o ensayísticos (por ejemplo: “La llama del Perú”).<sup>7</sup> Reproduzco, a continuación, uno de los primeros:

#### EL CARACOL

Lentamente sube por la rama utilizando los sutiles periscopios de sus cuernecillos táctiles.

¡Tienta, tienta; levanta la cabeza y otea los alrededores! ¿Te hacen falta gemelos de campaña?

Su discurso, intermitente y medroso, dice: “No hay nadie; parece que no hay nadie. Y el piso es firme. ¡Ay! Ya me di en el ojuelo de la antena, que se ha contraído y enfundado en la cabeza. ¿Me verán? No hay nadie. Para escurrirse tácitamente la baba es buena, pero es delatora, aunque el viento la oree. Deja unos cristalillos traicioneros. Me van a descubrir, me van a descubrir. Será mejor ocultarse”.

Y se mete en su concha para que no le vean. Pero el pobre tímido, suspicaz y medidor de movimientos, agítase de tal modo al recluirse, que cae con su cascarón desde el árbol a un banco de cañas, moviendo un ruido hueco y alarmante.

Un chico le coge, le mira y le estrella contra la pared (1918: 108).

7 Eduardo Jiménez Urdiales, por su parte, habla tanto de la diversidad de tonos de expresión como de modos de composición: “Así, se encuentran estampas de muy diverso tono, según los sentimientos del narrador (figura que, como veremos, es plenamente asumida, en la perspectiva narrativa, por el escritor) hacia cada animal o sus deseos de simbolizar en ellos cualquier virtud o defecto humanos: desde la caracterización humorística de la cabra a la repulsión manifiesta hacia la rana, desde la afectividad figurada con que habla del caracol a las cualidades negativas que señala en la hormiga. Por otro lado, esta heterogeneidad en las caracterizaciones de los animales se verá reflejada en una diversidad de soluciones narrativas a la hora de presentarlos ante el lector, desde el monólogo que proyecta la figura sufriendo del asno al hecho de dirigirse en segunda persona al búho, o también desde el diálogo que se recoge en el retrato del caballo hasta la forma meramente descriptiva –la más frecuente– con que da a conocer a la cabra, la araña, el canguro...” (1998: 83-84). Cabe decir que ya en la Edad Media los bestiarios eran libros heterogéneos en los que no sólo se compilaban relatos sobre animales reales, mitológicos y fantásticos, sino, sobre todo, descripciones y dibujos de los mismos, y donde se alternaba, por tanto, lo narrativo con lo descriptivo, lo ficcional y lo literario con lo verídico y lo histórico y lo simbólico con lo objetivo.

Así pues, a la luz de las investigaciones de mayor repercusión sobre la literatura minificcional, este *Bestiario* no es exactamente una colección de “pseudofábulas”, como las llamó el propio Moreno Villa (Ródenas de Moya 2009: 85), ni de “prosas descriptivas”, como las ha definido Domingo Ródenas de Moya (2000: 432), pues lo que alberga son textos que pueden circunscribirse a diferentes géneros como el poema en prosa, el microensayo, el cuento y, sin duda, el microrrelato.

Por otra parte, varios son los textos que el malagueño agrupa en su *Libro I* y su *Libro II* en series dependientes de un eje temático común, pese a mantener los primeros, individualmente, una notable autonomía tanto genérica como argumental. Nos referimos, sin ir más lejos, a los textos de “Caprichos góticos” (en torno a la mencionada catedral), “Sabandijas humanas” (acerca de los comentados bufones y enanos) o al conjunto del *Bestiario* que, en este mismo sentido, podemos dividir en dos partes: por un lado, los cuarenta y cuatro textos sobre animales concretos y, por otro, los cuatro textos sobre el personaje llamado Bestiario, “cuidador o gobernador de las bestias” (Jiménez Urdiales 1998: 98), cuya anécdota, preocupaciones, problemas y retiro final se nos relatan. Cabría analizar la cuestión teniendo en cuenta las aportaciones del investigador Lauro Zavala que giran alrededor, precisamente, de cómo a veces los microrrelatos y también los cuentos de un mismo autor y en una misma obra se interrelacionan para dar lugar a una categoría literaria mayor, pero sin perderse por ello la independencia de cada uno, al menos no del todo:

Así como existe el concepto de *cuentos integrados* para referirse a series de cuentos reunidos por su autor en un mismo volumen, cuyos rasgos comunes permiten ser leídos como una novela fragmentaria, también podemos hablar entonces de minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente, como novelas<sup>8</sup> (Zavala 2004: 88).

8 Téngase en cuenta que Lauro Zavala, al igual que hacen algunos otros investigadores, emplea en esta cita el concepto ‘minificción’ en lugar de ‘microrrelato’, imprecisión conceptual y terminológica que se ha ido resolviendo a favor de la discriminación entre ambos términos: “La *minificción* recubre un área más vasta que la del *microrrelato*, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La *minificción*, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos–, el poema en prosa o la estampa)” (Andrés-Suárez 2008: 20-21). A menudo se han añadido también, bajo la

Pese a la escasa producción micronarrativa posterior de José Moreno Villa,<sup>9</sup> los microrrelatos contenidos en *Evoluciones* son más que sobresalientes en calidad y suficientes en cantidad como para que el malagueño, como señalábamos al principio, pase a ocupar un lugar preeminente en la historia del microrrelato escrito en lengua española. Algo que, por otra parte, favorecería de manera indirecta su rescate y revalorización como escritor en su conjunto, es decir, también como poeta, cuentista, ensayista, etcétera, facetas estas de Moreno Villa, no obstante, bastante más conocidas por los lectores.

Asimismo, si sus microrrelatos merecen ser destacados no es sólo, como hasta aquí hemos dicho, por su calidad y su cantidad, sino también porque responden a algunas de las características generales del microrrelato a las que más importancia se les ha dado por parte de los actuales estudiosos del género, y no únicamente desde el punto de vista argumental, sino también del estructural. Hablamos, por ejemplo, de la ejecución de la mayoría de ellos a través del procedimiento de la intertextualidad, tanto temática como formal (Andres-Suárez 2010: 79-104), es decir, bien mediante el aprovechamiento de personajes y episodios históricos y literarios precedentes (el Cid, doña Sancha, la construcción de catedrales góticas –como la de Toledo– en la España del siglo XIII, la Virgen María, los bufones de la corte de Felipe IV...), o bien por medio de la reactivación de géneros más antiguos, en este caso: el bestiario y la fábula,<sup>10</sup> que antes y después de Moreno Villa han sido dos de los géneros recuperados y más utilizados como fuentes de inspiración por los microrrelatistas hispánicos.

---

supracategoría de la minificción, determinados microtextos literarios en verso, como el *haiku*, lo cual no parece desacertado.

- 9 Se ha destacado alguna que otra publicación en prensa como “Juicio”, cuya adscripción al género del microrrelato resulta, no obstante, discutible. Ródenas de Moya lo describe, sin embargo, de la siguiente manera: “El número 5 (1926) [de *Mediodía*] trae [...] ocupando menos de media página, un cuentecillo de Moreno Villa, ‘Juicio’, donde se carea un personaje sin nombre con un Dios preguntón” (2008: 118).
- 10 Llegados a este punto, resulta interesante señalar que Eduardo Jiménez Urdiales considera más cercano a los bestiarios medievales el conjunto titulado “Sabandijas humanas” que el mismo *Bestiario* de Moreno Villa: “La serie [‘Sabandijas humanas’] termina por conformar, en sentido comparativo, un auténtico bestiario humano, una galería de los horrores, de las deformidades físicas y mentales que puede sufrir el hombre, y que rebajan su condición, según se creyó durante siglos, a la de bestia o monstruo. De este modo, se establece una última relación entre este particular bestiario y los bestiarios medievales: si en éstos se dio cuenta de los fantásticos animales y monstruos de que la imaginación y la superstición populares poblaron bosques y mares, selvas, ríos y desiertos, éste que nos ocupa también recoge una relación de fenómenos, si bien de naturaleza distinta: humana y real” (1998: 78-79). Su estudio de los textos integrados

## Bibliografía

### 1. Obras de José Moreno Villa

- MORENO VILLA, José (1918): *Evoluciones: cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*. Madrid: Saturnino Calleja.
- \_\_\_\_\_ (1920): *Velázquez*. Madrid: Saturnino Calleja.
- \_\_\_\_\_ (1921): *Patrañas*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- \_\_\_\_\_ (1926): “Juicio”. En: *Mediodía*, 5, p. 8.
- \_\_\_\_\_ (1939): *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. México, D.F.: Casa de España.
- \_\_\_\_\_ (1985 [1917]): *Bestiario*. Madrid: Centro Cultural de la Generación del 27/El Crotalón.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Vida en claro*. En: Pérez de Ayala, Juan (ed.): *Memoria*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 31-241.

### 2. Otras obras críticas y literarias

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2008): “Prólogo”. En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 11-21.
- \_\_\_\_\_ (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (2012) (ed.): *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- CANSINO, Eliacer (2005): *El misterio Velázquez*. Madrid: Bruño.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (1996): *Un dedo en los labios*. Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Retratos y naturalezas muertas*. Madrid: Trotta.

---

en el *Bestiario* lo lleva a pensar más en una influencia del género de la fábula que del bestiario propiamente dicho: “Éste [el *Bestiario*], como conjunto de textos, se aleja de los medievales en la no inclusión de criaturas fantásticas y en la no deformación física de los animales. Estos dos aspectos que, en ese posible parangón, separan la obra de Moreno Villa de la tradición medieval son los que, por el contrario, sirven para acercarla –continuando la comparación– a los contenidos de las fábulas, entendiendo por éstas, de manera sumaria, ‘la narración de escenas de animales con sentido didáctico’; consideradas de otro modo, narraciones de carácter alegórico y sentido pedagógico o moralizante protagonizadas por animales, los cuales actúan como trasuntos del hombre, de sus vicios o de sus virtudes” (1998: 93). En cualquier caso, conviene aclarar aquí que ni “Sabandijas humanas” ni el *Libro II* del malagueño son bestiarios ni fabularios en sentido estricto, sino colecciones misceláneas (compuestas por textos de diferente género, entre ellos el microrrelato) pero influidas –y sólo influidas– en mayor o menor medida por determinadas características de géneros antiguos y en desuso como el bestiario y la fábula.



- JIMÉNEZ URDIALES, Eduardo (1998): *La narrativa de José Moreno Villa: Evoluciones y patrañas*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- LÓPEZ FRÍAS, María Antonia (1990): *José Moreno Villa: vida y poesía antes del exilio (1887-1937)*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.) (2000): *Prosa del 27. Antología*. Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_\_ (2008): “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”. En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.
- \_\_\_\_ (2009): “La microtextualidad en la vanguardia histórica”. En: Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: AEDILE, pp. 67- 90.
- VALLS, Fernando (2008): “Fulgores en un espejo oscuro: las *cajas de cosas* de José Jiménez Lozano”. En: Valls, Fernando: *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 177-234.
- ZAVALA, Lauro (2004): “Las fronteras de la minificción”. En: Noguerol, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 87-92.



## La fauna de Hipólito G. Navarro

M<sup>a</sup> Isabel Cortijo Delgado  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

Los textos breves de Hipólito G. Navarro gozan de gran reconocimiento entre los estudiosos del microrrelato. De hecho es nombrado muchas veces como ejemplo del buen hacer, sus microrrelatos siempre tienen hueco en las antologías y sus tácticas de estilo ilustran algunas características del género como la importancia del título, la necesaria intertextualidad o la estructura tripartita y, sin embargo, pocas veces ha sido estudiado a fondo. Prácticamente, tan solo una de las pioneras en el estudio del género, Irene Andres-Suárez (2010: 311-322), ha dedicado unas páginas específicas al análisis de los relatos más breves de este autor al que todos alaban por su humor, por su capacidad de concentrar en pocas palabras la magia del género o por la exigencia que apela a sus lectores. Estos aspectos, tan característicos de los microrrelatos, hacen del autor uno de los representantes españoles digno de figurar en las mejores antologías de microrrelatos.

En las contraportadas de sus libros, este onubense afincado en Sevilla se declara “biólogo interruptus” por un afán de teñir de humorismo sus libros, desde el principio hasta el final, y como rebeldía contra la *titulitis* que impera en nuestra época, como confiesa en la entrevista que Miguel Ángel Muñoz le hizo para *El síndrome de Chejov* (2007). Los dieciocho relatos de su primer libro se reúnen bajo el título *El cielo está López* (1990). Este volumen tuvo una venta aceptable y, en la misma colección de “Los libros del curioso impertinente” de la editorial Don Quijote, publicó *Manías y melomanías mismamente* (1992) con treinta y dos de los relatos rechazados por su editor en el libro anterior. Unos años más tarde vieron la luz *Relatos mínimos* (1996a) y *El aburrimiento*, *Lester* (1996b) cuya influencia ha sido reconocida en autores de microrrelatos posteriores porque parece que “salió más un libro para autores que para lectores” (Muñoz 2007). Tras estos triunfos llegaron *Los tigres albinos: un libro menguante* (2000a) que sorprendió por su estructura de embudo que, además, sirvió de modelo para otros libros como las antologías de Clara Obligado o *Cuentos del lejano oeste* de Luciano C. Egido (2003), en el que experimenta con la estructura contraria. Declarada su fuerte afición a los microrrelatos, se atrevió con la novela *Las medusas de Niza* (2000b) con la que ganó el XLVII Premio de

Novela Ateneo Ciudad de Valladolid ese mismo año. En el 2005 reunió sus relatos ya publicados en un libro y les añadió una nueva cosecha inédita: *Los últimos percances* (2005)<sup>1</sup>. Con la heterogeneidad como único denominador común, publicar en Seix Barral era un “sueño secreto literario” porque Cortázar había publicado bajo el mismo sello y, además, opina que “unos mismos cuentos, según y cómo se barajen y organicen, pueden dar lugar a muy diferentes libros” (Muñoz 2007). Más recientemente, Javier Sáez de Ibarra se aventuró a publicar una antología de sus cuentos bajo el título *El pez volador* (2008) con un estudio preliminar (Sáez de Ibarra 2008a) y una conversación final (Sáez de Ibarra 2008b) que hace releer a la luz de esas confesiones algunos cuentos que se llenan de nuevos matices. En la actualidad lee, escribe, reescribe y opina que no hay nada más absurdo que escribir porque antes se ha escrito. Confiesa que “no quiere escribir cuentos que no tengan nada debajo” (González Torres 2009) y que, mientras intenta poner orden a sus cuartillas llenas de cuentos y darles una estructura, seguirá leyendo. Ha recibido varios premios por sus cuentos, entre los que cabe destacar el Vargas Llosa-NH y, aunque su labor como cuentista sobrevuela y se impone sobre la de microrrelatista, no debe pasarnos inadvertido que cumple con los requisitos indispensables para pertenecer al género y que, curiosamente, no lo señalan como cultivador ocasional del microrrelato, sino como cultivador permanente a pesar de que sus cuentos no suelen abarcarse de un vistazo. Además, sus piezas breves gozan de un sarcasmo sutil que hace romper la risa al mismo tiempo que la reflexión: esta premisa entronca directamente con los grandes maestros del microrrelato como Augusto Monterroso, Max Aub, Javier Tomeo y, en su recreación absurda de la cotidianidad, con su gran maestro, Julio Cortázar.

Antes de exponer su poética, tomamos las palabras de Irene Andres-Suárez para resaltar que “Hipólito G. Navarro es un autor transgresor, rupturista e irreverencioso, muy proclive a la experimentación lingüística y técnica, algo que lo convierte en un escritor atípico e inclasificable” (2010: 312). Las presentaciones que se hacen de él señalan la renovación del género, la experimentación del lenguaje, la pasión vital destilada en sus palabras o el sentido del humor contagiándolo todo.

Una especie de poética de su escritura breve es la introducción que abre uno de sus cuentos “Jamón en escabeche” (Navarro 2005: 300): Una historia pequeña debe necesariamente estar formada por una anécdota mí-

---

1 Nos basaremos en esta antología para la referencia bibliográfica de los microrrelatos.

nima con un gancho fuerte en la primera línea, un desarrollo posterior de dos o tres líneas a lo sumo y otra línea ya más corta para cerrar con un portazo una sugerencia apenas dibujada.

Lo evidente es que su escritura es poco convencional: “A la hora de meterme en una historia lo que no quiero es volver a contar cosas de la realidad y, si lo hago, lo que quiero es contarlas de otra manera” (Belaus-teguigoitia 2005). Como firme seguidor de Cortázar, late la influencia del argentino en tomarse la escritura como juego, no solo en los temas sino también en las formas de concebir un cuento que debe cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios ya que el aura que pervive en el relato (ningún análisis estilístico lograría explicar) pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído al autor (Cortázar 1969). Ambos escritores, aficionados al jazz, comparan la escritura con esta música imprevisible llena de ritmo y tensión que innova e improvisa sobre unos parámetros previstos. Usando un paralelismo con los protagonistas de uno de sus cuentos, “Las notas vicarias” (Navarro 2005: 248), declara cuál es la mejor manera de escribir cuentos: “Hacerlo con el instrumento sin afinar, improvisando, buscando a saltos las mejores teclas para que la historia suene” (Muñoz 2007). Dice Lauro Zavala que “la creación es algo que no requiere el conocimiento preciso de las reglas que la hacen posible, sino una disposición hacia la creación” (2004: 10) que, por supuesto, Hipólito G. Navarro la tiene. Parece que desde la experimentación que abarca con estructuras inesperadas y fragmentarias y el uso del lenguaje hasta los temas y los personajes tienen como único propósito desconcertar al lector ya que, como se ha señalado en numerosas ocasiones, el receptor de microrrelatos debe ser un lector dispuesto a fruncir el ceño y releer el cuento en busca de nuevas pistas que le descubran el sentido del microrrelato. Juan Goytisolo revelaba en un axioma que no busca un gran número de lectores, sino un cierto número de relectores. Asimismo, el onubense también requiere un lector activo:

Me interesa un lector inteligente, un lector cómplice, que se involucre plenamente con el texto, que se enfade o se apasione con él, que esté en todo momento activo en el transcurso de la lectura. Que no pierda puntada, vamos. Me interesa justamente el lector que no soporta que le den las páginas ya masticadas, esas en las que muy poco o nada se puede recrear y descubrir (Navarro 2008: 170).

Nos encontramos ante un autor que se sale de todo canon porque, incluso para centrar nuestro estudio en los microrrelatos que forman parte de su

cosecha cuentística, nos asaltan las dudas sobre algunos microrrelatos que no se ajustan al requisito de la brevedad abarcable de un vistazo que hemos subrayado en el punto anterior. Brasca, como antólogo, ha señalado que a veces aparecen piezas que no se ajustan a la formulación intelectual que nos habíamos hecho de ellas y que, sin embargo, piden ser consideradas como tales (Brasca 2004). Considerando esta objeción, nos centraremos en aquellos microrrelatos que mejor reflejan el objeto de esta disertación.

Nuestra pretensión es acercar la lupa del análisis a esos seres que aparecen transversalmente en sus relatos. Tal vez tengamos que dar gracias a la herencia adquirida de sus años de universitario –recordemos que él se define como “biólogo interruptus”– para que los animales aparezcan como protagonistas, como presencias inquietantes, como parte de las historias donde no sobra nada. Javier Sáez de Ibarra, en la introducción a la antología y conversación final (2008a, 2008b) con las que pretende acercar este autor a los lectores que no hayan tenido el placer de leerlo, señala la “mirada biológica” del autor al poner como ingrediente indispensable elementos de la fauna y flora. Cabe aclarar que con fauna no solo nos referimos a los animales que aparecen como protagonistas o que, en un momento dado, aparecen para incomodar o completar al protagonista, sino que también consideramos como parte de su fauna a todos esos personajes que no renuncian a sus quimeras y que las persiguen más allá del miedo al abismo o el desastre inminente.

El doble filo que encierran los microrrelatos de Hipólito G. Navarro se basa fundamentalmente en el humor que nos despista y el final que esconde el giro inesperado y sorprendente. Es evidente que los personajes se encargan de sufrir para despertar la empatía del lector. Curiosamente, entre los seres que pueblan los textos del autor no hay personajes desdichados, ni entusiastas, ni humildes sino apasionados, extravagantes, susceptibles e intransigentes: la entrega a sus pasiones los tiene atrapados e infelices sin espacio para plantearse siquiera lo absurdo de la vida sin esas querencias.

¿Y por qué la fauna? Precisamente porque en sus personajes se reencarna la esencia no solo del ser humano en general, sino de la poética de Hipólito G. Navarro en particular. En sus microrrelatos sabe combinar el lenguaje más técnico con el más poético y, por ello, hace convivir a personajes de distinta especie en cubículos cerrados. Aunque en el Diccionario de la Real Academia Española se contempla el sentido de fauna como “conjunto o tipo de gente caracterizada por un comportamiento común que frecuenta el mismo ambiente”, no queremos contribuir al uso

peyorativo del término ya que, con él, no solo nos referimos a la fauna propiamente dicha que vive en los microrrelatos de Hipólito G. Navarro sino que también apelamos a los seres humanos contemporáneos, es decir, a nosotros mismos.

Junto con Max Aub o Javier Tomeo, estos autores de microrrelatos reparten una serie de “entrañables criaturas que ponen de manifiesto, sobre todo, lo atávico y antisocial del ser humano” (Valls 2008: 155). Por extraño que parezca, no le debemos el título de este apartado a una suerte de ósmosis con el artículo de Fernando Valls, sino a una cuestión puramente coloquial del término fauna. Bien es cierto que, releendo la disertación del crítico español, se encuentran numerosos puntos en común entre los personajes de Hipólito G. Navarro y el destino absurdo de los personajes entrañables de Tomeo. La fantasía, el humor, lo absurdo de nuestras conductas humanas son algunos de los temas que trata Javier Tomeo y, como comprobaremos, también Hipólito G. Navarro.

Para poder analizar estos seres con el don de la ubicuidad que se reparten entre sus textos nos basaremos en esta clasificación genérica: encontraremos desde los seres fantásticos a los animales protagonistas y coprotagonistas que vigilan al actor principal de la trama y, por supuesto, a los bípedos, la raza más común entre sus microrrelatos.

El vampiro es uno de los seres fantásticos que goza de más éxito entre los *topoi* literarios y artísticos, como demuestra el gran repertorio de vampiros famosos que proliferan en obras literarias, pinturas, esculturas, cine... Estos seres inauditos, a los que estamos visualmente acostumbrados, son tan extraños como fascinantes. Evidentemente, este tópico no es nuevo y autores de microrrelatos como Hipólito G. Navarro han sabido recurrir al imaginario común que representa este ser maravilloso para manipular su prototipo:

#### Meditación del vampiro

En el campo amanece siempre mucho más temprano.

Eso lo saben bien los mirlos.

Pero tiene que pasar un buen rato desde que surge la primera luz hasta que aparece definitivamente el sol. Manda siempre el astro en avanzadilla una difusa claridad para que vaya explorando el terreno palmo a palmo, para que le informe antes de posibles sobresaltos o altercados. Luego, cuando ya tiene constancia de que todo está en orden, tal como quedó la tarde previa, se atreve por fin a salir. Su buen trabajo le cuesta después recoger toda la claridad que derramó primero. Por eso se ve obligado a subir tan alto antes de caer, para que le dé tiempo a absorber toda esa luz y no dejar ninguna descarriada cuan-

do se vuelva a hundir por el oeste.

Luego en el campo, paradójicamente, se hace de noche también muy pronto.

Los mirlos apagan sus picos naranjas y se confunden con el paisaje.

Y agradecido yo, me descuelgo y salgo (Navarro 2005: 412).

El título es lo único que nos señala que se trata de un vampiro –si no fuera por el título podríamos pensar que se trata de un simple murciélago. Pero este vampiro no parece cumplir con los tópicos de su especie: el protagonista medita sobre el desarrollo del día y espera pacientemente a que llegue su hora nocturna. Por lo tanto, el planteamiento resulta original porque no es un vampiro ansioso de sangre sino lírico. Javier Sáez de Ibarra ha querido ver en este microrrelato la metáfora del oficio del cuentista: “Observa, deja pasar el tiempo de los otros, se maravilla con la belleza del mundo, aguarda con calma antes de emprender su vuelo” (Sáez de Ibarra 2008a: 13). También podríamos señalar como fantástica la presencia y homenaje de “El dinosaurio” (Navarro 2005: 319) o la reflexión que hacen los huevos de “Enésima teoría de la relatividad. Y coda” (Navarro 2005: 392), ya que la personificación de estos curiosos seres solo puede vivir en la imaginación del autor. Las cavilaciones que hace el huevo narrador se llenan de relatividad: desde la calvicie hasta el estoicismo del final de sus días están provocando una lectura más allá de la vida de esos doce huevos blancos. “Con el tono o los ingredientes aparentemente ligeros de la comedia, plantean cuestiones fundamentales de la vida humana” (Sáez de Ibarra 2008a: 13).

Aunque la flora aparece de manera ornamental, formando parte del paisaje y del atrezzo que sustenta parte del sentido del texto, los cerezos, los arces, las acacias, el árbol del fuego e incluso la orquídea se ven eclipsados por lo llamativo de la fauna. En una entrevista inédita, el autor se sorprende de que nos hayamos percatado de esa omnipresencia de los animales en sus cuentos y lo atribuye a lo que podríamos llamar “el maleficio del animal”: según un comentario que hizo Bioy Casares en un taller de escritura, tras la aparición de un animal, inevitablemente, aparece otro. Hipólito Navarro confiesa intentar salirse de esta norma, pero no parece conseguirlo ya que después de publicar *Los tigres albinos* publicó *Las medusas de Niza*.

Los animales, tanto si son protagonistas o meros acompañantes de la escena, adquieren siempre un papel relevante, ya que, a través de la personificación, son capaces de hacer reflexiones admirables sobre la libertad. Tal es el caso del entrañable perro con aficiones globalizadoras de “Territorios” (Navarro 2005: 317) o las moscas desahuciadas de “Ecosistemas, bioto-



pos, hábitats y desahucios (las relaciones tróficas y catastróficas)” (Navarro 2005: 291), que se ríen de una de sus compañeras porque se ha quedado dentro de la casa. Son “la última generación de este verano” y, después de haber esquivado manotazos, trampas varias y “las xenofobias biológicas de nuestros huéspedes”, escapan a la terraza donde hace “un frío para el que, en definitiva, no se nace”. Mientras están contemplando divertidas la agonía de la compañera que está en el interior de la casa, no se dan cuenta de que por detrás se acerca un pájaro y se las come. Parece que el autor nos está advirtiendo de que a veces la apariencia de la salvación es una trampa.

Otro de los casos en los que el animal es el personaje principal del microrrelato es este ejemplo:

#### El cóndor posa

En la reunión anual de pedigüños musicales urbanos, un año más vuelven a aburrirse como ostras los escasos violinistas y un par de intérpretes de oboe, uno de éstos la primera vez que acude a la cita en realidad. Orillados en los márgenes de la discusión general quedan a su vez dos gremios: grupúsculos de tunos con perilla escindidos de sus colegas de facultad, silenciosos mimos de caras blancas y cassette bajo el brazo.

Un tipo de tez sonrosada asegura a voz en grito que su acordeón de once teclas y fuelle recortado es de origen bielorruso, asunto que viene muy poco a cuento en este instante, cuando las guitarras celebran que la respuesta esté en el viento. La celebración, de todas formas, no resulta del todo sincronizada; bien está pues alguna que otra interferencia.

De cualquier manera, me gusta observarlos a todos por igual.

Cuando me canso, recojo las alas.

Aun así, disminuida en mucho mi envergadura, posando como cualquier otro vultúrido, sé que no dejo de inquietar a la abultada delegación de los de la flauta (Navarro 2005: 385).

El cóndor está controlando todo desde su punto de vista privilegiado, así como lo hacía el cóndor de la zarzuela peruana. Esta referencia musical tergiversada nos está dando pistas de cómo elaborar la interpretación del texto. En la reunión de “pedigüños músicos urbanos” el cóndor vigila y observa los grupos que se han ido formando. Como si de un documental de Félix Rodríguez de la Fuente se tratara, este animal cuya identidad también la conocemos gracias al título, repasa el paisaje animalístico que tiene delante para, finalmente, imponerse tan solo con su presencia y su majestuosidad. Incluso con las alas replegadas, el protagonista sabe que despierta la inquietud de los demás. Es posible que este microrrelato sea un homenaje a los músicos hispanoamericanos “que recorren y amenizan las

calles de sus ciudades con unos acordes procedentes de una cultura milenaria” (Andres-Suárez 2010: 318). Hipólito G. Navarro usa la simbología del cóndor que aparece en la bandera ecuatoriana como representante e ícono de este continente.

Pero la presencia de los animales, aunque no tenga carácter protagonista, aparece siempre de forma transversal. En muchos microrrelatos acompaña a las extravagancias de los personajes principales y adquiere responsabilidad en el extrañamiento –buscado por el autor– que despiertan en el lector. Un ejemplo de esta presencia silenciosa es “La ubicua vigilancia de los búhos” (Navarro 2005: 304) en el que la mirada constante de los búhos disecados con las cuencas vacías nos produce una gran intranquilidad a pesar de su estatismo.

Por oposición a la nocturnidad de estos búhos o la del vampiro que, con su presencia inquietante, nos recuerdan a los ecos fúnebres de los *Caprichos* de Goya, los mirlos madrugadores de “Meditación del vampiro” (Navarro 2005: 412) nos avisan cotidianamente de los albores del día; las bandadas de patos que van al sur de “Qué carajo excusas” (Navarro 2005: 310) despiertan la inevitable tentación de la huida hacia cualquier lugar por culpa del fracaso paternal; las moscas que cuentan las bajas después de ser zarandeadas de “Descansos de la escritura” (en: Obligado 2009: 123); o la sombra del “pájaro negro y enorme” que “planeando con las alas extendidas, cruza muy despacio por el cielo” y coincide con la silueta del protagonista de “Penúltimo aprendizaje” (Navarro 2005: 436) son algunos ejemplos de esa constancia de los animales en los microrrelatos de Hipólito G. Navarro.

A pesar de que los protagonistas de “Los tigres albinos” (Navarro 2005: 312) son humanos, la referencia a esta desfortuna genética en combinación con la fiera de los tigres es, cuanto menos, curiosa. Realmente, son muy extraños los casos de tigres albinos, aunque, por lo general, los animales blancos de esta especie –en lugar de anaranjados– reciben este nombre. Lo que el título significa en esta historia, a nuestro parecer, es que son personajes albinos en un mundo de depredadores y el uno es tigre para el otro:

#### Los tigres albinos

El pintor llegó así a casa, con el labio partido –los taxistas, para ser taxistas, golpean fuerte; dan buenos puñetazos, se quiere decir–, la sangre ya en costuras. La intención estuvo siempre en el pintor, sólo se podría argumentar en su defensa que tardó bastante en decidirse. Siempre bajo la ventana de su estudio la fila de taxis en la parada, la obsesión de los taxistas con el plumero-

ro limpiando parabrisas impolutos, embellecedores brillantes, capós sin una mancha. En las telas del pintor, muy al contrario, algarabías de la abstracción, abundante materia, una ruinoso digamos hojaldración de las pruebas en un mismo lienzo.

Llevarse a casa la última obra, todavía fresca, era la idea machacona que le rondaba de continuo, como una persecución. Si no lo hizo antes es porque desde los comienzos de los pinceles encontró un raro paralelismo entre llevar un óleo descubierto por la calle y llevar al hombro un sanitario, es decir, un váter.

Así es que vigiló horas desde la ventana, y en el momento oportuno salió como a escondidas del estudio y tomó el taxi casi por asalto –ya se sabía de memoria las matrículas, los más limpios–; lo que no se esperaba era la tapicería, de terciopelo, con vetas a blancos y negros, como de cebra. Contrastante.

En el asiento de atrás, invertida, pegoteada, oleica, su obra como un espejo (Navarro 2005: 312).

Con este ejemplo de alteridad entre los humanos, damos paso al análisis de los bípedos, como en algunos microrrelatos Hipólito G. Navarro se refiere al género humano. Por lo general, son personajes que luchan por sus quimeras y que, empecinados en conseguir sus proposiciones descabelladas, llevan a cabo planes absolutamente maquiavélicos. Algunos de estos personajes “soñadores y excéntricos, que anhelan la perfección y el éxito y terminan fracasando estrepitosamente por falta de talento o de perseverancia, y viviendo al margen de la sociedad” (Andres-Suárez 2010: 316), son el personaje suicida por amor de “Plano abatido” (Navarro 2005: 288), el hambriento conformista de “Jamón en escabeche”, el solitario de “Unas postrimerías de la New Age” (Navarro 2005: 425) o el vecino que trama su venganza comprando el piso superior al de sus torturadores en “Los bloques” (Navarro 2005: 316).

Esta intolerancia al otro es uno de los temas recurrentes entre los microrrelatos de Hipólito G. Navarro. La venganza se consume, en muchas ocasiones, a través del asesinato. Muchos de sus personajes “utilizan la violencia: unos, para resarcirse de su frustración con la explosión de ira o la venganza; otros para alcanzar su propósito” (Sáez de Ibarra 2008a: 15). Tal es el caso de los violinistas de “En beneficio de la música” (Navarro 2005: 302) o el pragmático bodeguero que reparte el motín del fotógrafo asesinado de “Bodegón: naturaleza muerta” (Navarro 2005: 297). En la entrevista inédita, el autor nos aclara este deseo de una justicia universal: “Sus peripecias no tratan de la envidia, sino de la justicia, de una justicia artística, divina, que debería existir. Como esa justicia no existe, o tarda mucho en llegar, algunos personajes se adelantan y la llevan ellos mismos

a cabo, pero nunca lo hacen por envidia, sino por arreglar algún error de la naturaleza, de la naturaleza de los bípedos mayormente, de la naturaleza de las cosas del arte y los cariños”.

Por otra parte, están los eternos suicidas que buscan una salida de su monótona vida. Un ejemplo es el taxidermista de “La ubicua vigilancia de los búhos” (Navarro 2005: 304). El oficio de este protagonista es bastante turbador y, para escapar de él, come setas probablemente envenenadas, pero su inmunidad crece incomprensiblemente. Sin embargo, el que nos parece más estrambótico es el personaje de “Ignorancias de los vecinos” (Navarro 2005: 306), cuyo conflicto interior le hace recurrir a contar sus gotas de sudor para decidir si se suicida o si se mantiene con vida. Es increíble que su destartalada idea del destino dependa del número de gotas de sudor que cuenta frente al espejo. Si es fiel a sus reglas, este personaje comete el suicidio. Sin embargo, la fuerte carga de ambigüedad permite varias interpretaciones (Andres-Suárez 2010: 318). Tan absurda como la actitud de este personaje es la que tiene el protagonista de “Jamón en escabeche” (Navarro 2005: 300), al que se le pasa por la cabeza ahorcarse con la cuerda de un jamón recién comido.

Un poco más amables parecen los microrrelatos en los que la carga autobiográfica se puede entrever con claridad, es decir, aquellos personajes que soportan el peso de la paternidad. Este asunto ha sido más desarrollado en los cuentos de Hipólito G. Navarro, en los que extiende sus dificultades para leer y escribir por culpa de los cuidados que requiere su hijo. De hecho, de ahí viene uno de los gérmenes de su escritura breve. No obstante, su estreno como padre y los problemas cotidianos de tener hijos se dejan ver en “Qué carajo excusas” (Navarro 2005: 310) en el que un padre con la sospecha de haber fracasado en su labor paternal pretende escapar, como los patos, hacia otros sures, o en “La mar se yesa” (Navarro 2005: 389) en el que, además de la realización literal del chiste que da título al microrrelato, cuenta una anécdota familiar de unas vacaciones. Aprovechando la presencia femenina de este microrrelato, señalamos la ausencia de mujeres protagonistas en los cuentos de Hipólito G. Navarro. En los que hemos señalado podemos comprobar cómo las mujeres son tan solo acompañantes aunque es llamativo que, por lo general, tienen nombre propio. Este aspecto es extraño en este género ya que casi siempre los protagonistas son meros esbozos de los que difícilmente sabemos el nombre y, sin embargo, estos personajes de reparto han sido nominados.

Por último, queremos hacer un guiño a la imagen de la infancia que reproduce el autor onubense en sus textos. Estos pequeños protagonistas son capaces de albergar ya la envidia al otro, como el niño de gafas de “Árbol del fuego” (Navarro 2005: 318), pero también son ensimismados y curiosos como el personaje principal de uno de los microrrelatos favoritos del autor:

#### La inspiración

Hay que imaginarse el escenario: los días todos iguales del Polo Sur, una atardecida eterna que arroja de desvaído azul un universo frío, plano y desamueblado. En el espacio que nos interesa recortar tal vez se puedan suponer, además de la superficie helada y blanca, tres o cuatro pingüinos a lo lejos, si acaso en un ángulo a la izquierda los deshilachados amagos amarillos de una aurora boreal. Poco más. Y frío, un frío abstracto y desacostumbrado para los termómetros.

Pero en el centro de la escena está el iglú, como una redonda y rotunda provocación. Y en su interior, la historia: despaciosos sucesos presididos por el calor. Los padres se aman desnuditos bajo las blanquísimas pieles de oso, la abuela come a lentos puñados de un pescado blanco salpicado de rojo intenso en las agallas, y el hijo entretiene su mirada en el alegre bailoteo de las llamas en el fuego del hogar. Esa contemplación ensimismada le ocupa todas las horas; hay poco colegio por esas latitudes. No se trata de perder el tiempo, aunque lo parezca, como no se pierde el tiempo si se observa toda una tarde el vaivén del mar golpeando en la costa o el resto de la noche el cuerpo desnudo de la mujer que hemos amado. Los ojos del niño han subido y bajado al compás de las llamas durante horas y horas, y ahora tiene como dos brasas en las pupilas. Afuera todo lo más quedará un solitario pingüino rezagado, el paisaje aún más plano bajo el peso de difíciles constelaciones. Es entonces cuando el niño casi lo susurra: ‘Bueno..., y yo ahora me pregunto...: ¿qué es un rincón?’ (Navarro 2005: 308).

Está claro que “los protagonistas de sus relatos se parecen, en ocasiones, al escritor” (Andrés-Suárez 2010: 315) ya que “se enfrentan a situaciones difíciles, peligrosas, incluso duras” (Sáez de Ibarra 2008a: 12) del día a día, pero, al mismo tiempo que tienen pensamientos suicidas y homicidas, son apasionados que persiguen desesperados sus objetivos. Desde los personajes fantásticos con sus peculiaridades como el comprensible cansancio del dinosaurio, la calvicie relativa de los huevos o la paciencia lírica del vampiro; pasando a los animales protagonistas como el entrañable perro con aficiones globalizadoras, la majestuosa presencia del cóndor, las moscas mareadas o risueñas; observando a los animales de reparto como los búhos ciegos, los mirlos madrugadores, las bandadas de patos tentativas, la sombra del pájaro negro o la destacada pigmentación de los tigres; así

como la presencia ornamental de las mujeres y las flores, los niños naturalmente infantiles o los bípedos masculinos como el inmune taxidermista, el desesperado doliente de la úlcera como orquídea, el pragmático bodeguero asesino, el pusilánime rockero o el padre sin tiempo, son personajes que representan la riqueza del mundo animal en la imaginación de Hipólito G. Navarro. Sus venganzas, sus sueños, sus planes, sus fracasos, sus recuerdos, sus alegrías o sus pasiones los hacen protagonistas del recurso zoológico en el que se basa el autor para provocar una reflexión original e inédita sobre la naturaleza del ser humano.

En este análisis de su *ars poetica* se descubre la autenticidad, la honestidad, la sinceridad y el desparpajo del autor. Su manera de jugar con el lenguaje y con el lector, su experimentación estructural y su transgresión humorística y fantástica que van acompañando a los personajes con ecos de los bestiarios ponen de manifiesto la originalidad de este autor “dotado de un estilo inconfundible, que abre un camino para la imaginación en el cuento del siglo que ha empezado” (Sáez de Ibarra 2008a: 14).

La contribución de este autor a la entidad genérica que nos ocupa es sobresaliente: tanto sus textos poco convencionales como las criaturas extraordinarias que los protagonizan son un buen ejemplo de las cualidades que debería tener un microrrelato. ¿Qué se puede esperar de un autor que es lector empedernido y que entre sus influencias figuran los grandes del cuento breve como Poe, Kafka, Beckett, Chejov, Cortázar, Monterroso, Maupassant o Mrozek? Un buen lector no tiene por qué ser un buen escritor, pero un buen escritor debe ser un buen lector. Esta formación lectora de Hipólito G. Navarro hace que encuentre las palabras justas para evocar mundos posibles, imágenes poderosas capaces de impactar al lector y engancharle en la fuerza de esas palabras para hacerle dependiente de sus locuras textuales. Lo increíble de las tramas del onubense se enriquece con sus protagonistas: una fauna que fascina, desde las personificaciones de los seres fantásticos hasta la presencia transversal de su prisma biológico y botánico pasando, cómo no, por los seres humanos, esos animales bípedos que odian y aman intensamente, pero que no renuncian a perseguir sus sueños cueste lo que cueste, esos *rara avis* por los que merece la pena escribir y, por supuesto, seguir leyendo.

## Bibliografía

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): "Los relatos mínimos de Hipólito G. Navarro". En: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, pp. 311-322.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago (2005): "La trama de los tapices". En: *El País*, 01.06.2005. <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/opencms/export/download/bi-bhuelva/hipolitoelpaisandalucia050601.pdf>> (12.09.2012).
- BRASCA, Raúl (2004): "Criterio de selección y concepto de minificción: un derrotero de seis años y cuatro antologías". En: Noguero, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 107-120.
- CORTÁZAR, Julio (1969): "Del cuento breve y sus alrededores". En: *Último round I*. México, D.F.: Siglo XXI, pp. 59-82.
- GONZÁLEZ TORRES, David (2009): "Hipólito G. Navarro, ¿un escritor del NO?". En: *aviondepapel.tv*. <<http://www.aviondepapel.tv/2009/04/hipolito-navarro-%C2%B-Fun-escritor-del-no/>> (10.09.2012).
- MUÑOZ, Miguel Ángel (2007): "Esto de ser escritor quita muchísimo tiempo para escribir". En: *El síndrome de Chejov* (blog), 22.10.2007. <<http://elsindromechejov.blogspot.com.es/search/label/Hip%C3%B3lito%20G.%20Navarro>> (29.08.2012).
- NAVARRO, Hipólito G. (1990): *El cielo está López*. Granada: Don Quijote.
- \_\_\_\_ (1992): *Manías y melomanías mismamente*. Sevilla: Don Quijote.
- \_\_\_\_ (1996a): *Relatos mínimos*. Huelva: Ediciones del 1900.
- \_\_\_\_ (1996b): *El aburrimiento, Lester*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- \_\_\_\_ (2000a): *Los tigres albinos: un libro menguante*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (2000b): *Las medusas de Niza*. Sevilla: Algaida.
- \_\_\_\_ (2005): *Los últimos percances*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (2008): *El pez volador*. Madrid: Páginas de Espuma.
- OBLIGADO, Clara (ed.) (2009): *Por favor, sea breve. 2. Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- SÁEZ DE IBARRA, Javier (2008a): "Introducción". En: Navarro, Hipólito. G.: *El pez volador*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 9-24.
- \_\_\_\_ (2008b): "Una conversación con Hipólito G. Navarro". En: Navarro, Hipólito. G.: *El pez volador*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 159-178.
- VALLS, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.





# La fragmentariedad tragicómica y de terror: los microrrelatos de Andrés Neuman y Patricia Esteban Erlés

Ángeles Encinar  
*Saint Louis University, Madrid Campus*

## 1. Introducción

Señalaba Mario Benedetti en *Despistes y franquezas* que, como lector, siempre había disfrutado “con los entreveros literarios”, y calificaba a Cortázar, Oswald de Andrade, Macedonio Fernández y Augusto Monterroso de especialistas en ellos. Además, afirmaba, “[...] siempre consideré este atajo como un signo de libertad creadora y, también, del derecho a seguir el derrotero de la imaginación y no siempre el de ciertas estructuras rigurosas y prefijadas”; y poco más adelante, en este prólogo titulado “Envío”, aseguraba que tenía

[...] la esperanza de que las discordancias en cadena generen (como a veces ocurre en la música) una nueva armonía. Lo cierto es que cuando los temas empezaron a golpear en mi puerta (es una forma de decir que comenzaron a meterse en mi incompatible libreta y en mi compatible ordenador) no les pregunté la procedencia ni el color ni la raza; mucho menos, el género (Benedetti 1990: 13-15).

Me resultan especialmente interesantes estas citas del excelente autor uruguayo porque desmitifican esa obsesión de estudiosos y críticos por delimitar las obras en géneros, algo que sucede sobremanera con el microrrelato que precisamente se caracteriza de modo muy destacado por su hibridez. Ni que decir tiene la cantidad de páginas dedicadas a su denominación y el énfasis puesto en una nomenclatura específica, algo que a escritores y lectores afortunadamente no parece preocupar tanto. Pero no se trata aquí de seguir en esa línea. Vamos a centrarnos en primer lugar en las dos palabras fundamentales que titulan este ensayo, fragmentariedad y tragicómico, para tener después estos conceptos como paradigma en el acercamiento a las obras de dos creadores actuales: el hispano-argentino Andrés Neuman y

la zaragozana Patricia Esteban Erlés. El libro de esta última lo asociaremos con posterioridad al género de terror.

Son numerosos los estudios que asocian el microrrelato a la posmodernidad, caracterizando esta estética por varios rasgos entre los que sobresale “el rechazo al principio de unidad, con la desaparición del sujeto tradicional y la tendencia hacia la fragmentación del orden narrativo” (Epple 2004: 20-21)<sup>1</sup>. En este mismo sentido, Lauro Zavala precisaba que

[...] mientras en la modernidad hay una fragmentación de los espacios y de los textos, aunada a una especie de nostalgia por la totalidad perdida, en cambio la unidad de sentido en el discurso posmoderno es precisamente la fragmentariedad misma, que permite diversas formas de combinatoriedad y resemantización en cada contexto de lectura (Zavala 2004: 88).

El pensamiento de Juan Armando Epple en torno a la fragmentación también converge con las anteriores ideas al enfatizar que supone no solo una falta de jerarquización de las premisas de coherencia textual, e incluso de filiaciones genéricas, sino que además tiene como resultado “[...] una expansión más allá de los límites del texto, del material impreso” (Epple 2000: 11). Lo fragmentario, instaurado desde finales de la década de los setenta, es por tanto seña de identidad de la época y de la estética actual, por ende del microrrelato. Es iluminadora la asociación efectuada por Guillermo Samperio de la caída del muro de Berlín, su descomposición física en fragmentos, con la fragmentación acaecida a los grandes discursos filosóficos, sociales y literarios (Samperio 2004: 67). Se ha repetido innumerables veces que el microrrelato es el género del siglo XXI y precisamente uno de nuestros autores, Andrés Neuman, lo justificaba, entre otras razones (su velocidad de transmisión, o su parentesco visual con el flash), por “su construcción fragmentaria” (Neuman 2001), señal distintiva del mundo contemporáneo.

La tragicomedia es el otro término que encabeza nuestro estudio y en el que nos detendremos. En esta estética de la risa, a la que Schiller denominaba “sátira patética”, “[...] aparecen elementos trágicos y su meta es alcanzar la expresión de lo sublime. Aquí la transición entre lo elevado y lo bajo alcanza su máxima expresión”, señala Luis Beltrán Almería (2011: 58). Víctor Hugo parece ser uno de los grandes defensores de la tragicome-

---

1 La afirmación, recogida por Juan Armando Epple, es de Francisca Noguerol Jiménez en su artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (1996).

dia en su prólogo de 1827 a *Cromwell*, donde define la literatura moderna como “la fusión de lo sublime y lo grotesco” y especifica que “[...] en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz” (en Beltrán Almería 2011: 62-63). Si la risa es una manifestación de la alegría y puede traer consigo el supuesto de un mundo feliz, la tragicomedia parece enfrentarse a este enunciado, apunta Luis Beltrán, pues opone lo bajo a lo sublime, lo serio a lo cómico, y tiene como recompensa la verdad. En consecuencia, es posible afirmar que “[c]on la tragicomedia la risa puede ser también elevada” y al sentirse liberada de su reclusión en el mundo de lo bajo, se puede asumir que “[e]s la expresión estética de la libertad” (en Beltrán Almería 2011: 81-82). Libertad de la tragicomedia que se emparenta de modo natural, a nuestro modo de ver, con el microrrelato, pues es un género al que la hibridez y la fragmentación, ya subrayadas, además de la búsqueda —o exigencia— de un lector interactivo le concede un rasgo singularizado por su condición de libre, sin sujeciones a límites estrictos. Menciono, solo de paso, que el sabio profesor Lagmanovich manifestaba que era momento de averiguar el funcionamiento de estos objetos literarios, así se refería a los microrrelatos, y al estudiar la producción minificcional de la escritora Ana María Shua se proponía analizarla en base a dos categorías: la seriedad y el humor (Lagmanovich 2004: 215-224).

## 2. *Hacerse el muerto*

Lo serio y lo humorístico se convierte en la polaridad axial que recorre el último volumen de cuentos y microrrelatos publicado por Andrés Neuman, *Hacerse el muerto* (2011a).<sup>2</sup> Dividido en seis apartados, cada uno reúne cinco cuentos o minificciones que versan sobre una temática variada y en ocasiones compartidas: muerte, relaciones familiares, amor, voz narrativa y literatura. La tragicomedia es, como el propio autor indica, el registro común en el volumen (Neuman 2011b). El título del libro proviene de uno de los microrrelatos que, sin lugar a duda, sintetiza a la perfección la intencionalidad del conjunto, pero además nombra a la sección inicial

2 Ha publicado con anterioridad *El que espera* (2000), *Alumbramiento* (2006), *El último minuto* (2007) y *El fin de la lectura* (cuentos 2000-2010).

que funciona a modo de magnífico umbral. “El fusilado” es la primera microficción y, si reafirmamos que en un volumen de cuentos o minicuentos el primero es fundamental, Neuman ha acertado de pleno. De unas dos páginas de extensión, su intensidad, cualidad reconocida como una de las principales características del género,<sup>3</sup> logra una total significación. En el comienzo se instauro al lector en una situación con algo de anti-clímax, pues ante el reconocimiento de que el personaje se encuentra a punto de ser fusilado, lo que no se esperaría es que los recuerdos de éste se concentren en las diferencias lingüísticas entre él y su abuelo español, que no diría “Preparen” sino “Carguen” (Neuman 2011a: 11). Pero la omnisciencia narrativa traslada con rapidez a Moyano, el protagonista, hacia otras reflexiones: la inverosimilitud de que alguien piense con antelación en la posibilidad de ser fusilado y los pensamientos que recorren el cerebro en esos momentos. Cuando de nuevo se concentra la tensión en el ajusticiamiento y se enfocan esos instantes trágicos y demoledores, emerge con rapidez el humor a través de la broma macabra planificada por el general y secundada por el pelotón: se trata de una escenificación no de un acto real. El pánico experimentado por el personaje contrasta con la enunciación burlona y denigrante, que incluye el argentinismo del hablante y remite, indirectamente, a las disquisiciones del habla del principio: “¡Maricón, llorá, maricón!” (Neuman 2011a: 12). La tragicomedia construida en base a la broma se subraya con el oxímoron final “jadeando, todo muerto” (Neuman 2011a: 13). Es interesante constatar que esta minificción resulta ser un homenaje al escritor argentino Daniel Moyano que padeció este simulacro de fusilamiento (Neuman 2011b).

Un tono lúdico predomina, por el contrario, en “Hacerse el muerto”. El yo narrador indaga en el por qué de su atracción en situarse en esta actitud que a él le resulta placentera, mientras que en su entorno la califican de sádica. Desde esa disposición en la que parecen confluir los contrarios, el protagonista a modo de juego cree conjurar la muerte. En este microrrelato el personaje se erige con claridad en la figura esencial de la tragicomedia: el excéntrico, el denominado *trickster*, es decir, el burlador que rompe las le-

---

3 Son numerosos los estudios que enfatizan el rasgo de la intensidad, y no el de la extensión, como definitorio del microrrelato. Así lo hacen, por mencionar solo algunos, David Lagmanovich (2005); y Dolores M. Koch (2000).

yes de su mundo.<sup>4</sup> Frente al malestar padecido por todos los que lo rodean, él disfruta de la experiencia burlona de la muerte fingida.

El procedimiento de la sustitución, de la “representación sustituida” que diría David Lagmanovich (2004: 217), hace funcionar “Un suicida risueño”. Desde el mismo título se rompen las expectativas del lector, pues lo que menos se prevé es que la risa se yuxtaponga a la actuación de un suicida. La extensa y minuciosa enumeración de las acciones ejecutadas por el narrador, conducentes al suicidio, se encuentra dinamitada por la visión del contenido inesperado, violador de nuestras suposiciones, su repentino ataque de risa. Lo fragmentario se impone en el texto, no solo por ceñirse con exclusividad al momento del pretendido suicidio, sin proporcionar ningún atisbo de causalidad, sino debido a que el propio narrador se presenta como un ser fragmentado, porque su boca actúa con total independencia. Y desde la fragmentariedad toma impulso la tragicomedia, pues el sentido del humor del protagonista está ceñido a su condición de suicida. La propia expresión discursiva enfatiza la significación: “Dedícate al humor, me sugirió un amigo cuando le conté mi tragedia. Pero a mí las bromas, excepto al suicidarme, no me hacen ninguna gracia” (Neuman 2011a: 20). La sustitución conceptual prevalece hasta el último párrafo donde se continúan efectuando desplazamientos de contenido: el problema que asume la voz narradora es el provocado por la risa y no el del suicidio.

“Estar descalzo” profundiza en la experiencia de pérdida y desvalimiento ante la separación de un ser querido, el padre, en un hospital. La metonimia de los zapatos permite al narrador relatar la sensación de vacío e indefensión vivida de forma descarnada, como puede verse mediante el símil con los desperdicios en la entrega de la bolsa con los zapatos. El lado trágico se impone en esta ocasión, aunque pueda verse un aliento humorístico en la irónica visualización de los pies del padre en la camilla formando una V de victoria. El desenlace ambiguo y el tono lírico de la evocación sobresalen en la construcción de este microrrelato.

La anterior minificción y las que conforman el segundo apartado, “Una silla para alguien”, derivan hacia la esfera de lo poético y elegíaco. Los rasgos autobiográficos que impregnan estas historias saben trascender la inmediatez y situarse en un plano de vivencia universal. Como ha declarado el escritor, no suponen “una amable evasión de la realidad sino la única posible digestión de la realidad” (Neuman 2011b). El espacio hospitalario

---

<sup>4</sup> Utilizo el término propuesto y definido por Luis Beltrán Almería (2011: 35, 36 y 59).

es el escenario de “Madre atrás”, curioso título que otorga circularidad a la estructura narrativa, pues en la conclusión se produce una inversión de papeles y es el hijo el que asume la función parental en el baño al frotar con la esponja a la madre enferma. “Entré” es la anáfora que resalta una y otra vez la incomodidad del yo hablante, que preferiría no acceder a ese espacio ajeno y de extrañamiento, como señala con agudeza en la siguiente comparación: “los hospitales son lo más parecido a una catedral que podemos pisar los descreídos” (Neuman 2011a: 33). La indeterminación de lo que nos puede deparar el futuro, o quizá el destino, se introduce con la evocación del lanzamiento de una moneda, sugeridor de que el efecto final de caída no permite especulaciones, es una resolución clara, a diferencia de la terminación de una enfermedad.

Intensidad elevada a la máxima potencia encontramos en el microrrelato de mayor brevedad del volumen:

Ambigüedad de las paradojas:

Enterramos a mi madre un sábado al mediodía. Hacía un sol espléndido (Neuman 2011a: 37).

La extrañeza de la voz narradora, ya sugerida en el título, se obtiene mediante la yuxtaposición de las dos sucintas frases, tan distintas, y este efecto contundente subraya a la vez la propia desolación: ¿cómo es posible que luzca el sol al mismo tiempo que el ser querido está siendo sepultado, destinado a desaparecer para siempre, a no ver nunca más esa luz solar? Y además, que esto suceda en sábado, un día de connotaciones festivas. Parecería más lógico que la naturaleza sintonizara con el dolor humano, es factible inferir. Pero la síntesis extrema de esta minificción admite otras interpretaciones, como ha manifestado el autor. Es posible que haga alusión al hecho de la perplejidad que supone comprobar que la vida sigue su curso; o bien se puede pensar que esta misma constatación suponga un consuelo (Neuman 2011c).

El ámbito de lo onírico enmarca las tres ficciones restantes dedicadas a la madre. El tono grave se impone sobre cualquier otro aspecto. Aunque no falta un matiz gozoso al comparar las conductas dispares de hijo y madre frente a lo erróneo; abochornado aquel, complacida esta en “Madre música”, cuyo final sentencia derivando hacia un profundo lirismo: “El tiempo nos deja huérfanos. La música nos adopta” (Neuman 2011a: 39). O la chispa hilarante que proporciona la indecisión sobre la gorra verde en el diálogo imaginario entre los dos en “Una silla para alguien”.

Afirmaba Luis Britto García que “[p]or la ley de la paradoja sólo lo mínimo puede hacernos comprender lo desmesurado” (2005: 25). Así sucede con “Sinopsis del hogar”:

Amo a mi hermana.  
Mi hermana ama a mi padre.  
Mi madre amó a mi padre.  
Mi padre no ama a nadie (Neuman 2011a: 59).

El complejo entramado familiar queda reflejado en este cúmulo de insatisfacciones que dibujan la antítesis de lo que sería un hogar tradicional con sus miembros bien avenidos. Resalta con claridad el egoísmo de la figura paterna, pero la elipsis extrema deja abierto un sinfín de posibilidades en cuanto al devenir de los acontecimientos. La grafía contribuye a realzar la segmentación, aunque también, a través de la aliteración y repetición de vocablos, evoca los ejercicios infantiles de caligrafía y proporciona así un ambiente de distensión.

La tragicomedia que recorre el volumen se decanta hacia el lado humorístico en el apartado “Bésame, Platón”. “Las cosas que no hacemos”, el primero de esta sección, rompe con las expectativas del amor romántico tradicional. Los amantes disfrutan al no realizar todo aquello que habían planificado. Se produce en la construcción de este microrrelato una nueva sustitución de lo esperado por lo inesperado. La satisfacción total proviene del incumplimiento de los propósitos planteados. Por otra parte, el sentido dislocado es el mecanismo dominante en el título “Bésame, Platón”, marcado por una escritura plenamente lúdica, donde prima el malicioso doble sentido del que hablaba Raúl Brasca (2000: 7). Las nociones platónicas, aristotélicas, kantianas y heideggerianas sustentan la narración de las relaciones amorosas del narrador y su mujer, y mediante la dislocación semántica del lenguaje los términos filosóficos de potencia, acto, caverna o banquete, entre muchos otros, adquieren un sentido erótico total.

“Vidas instantáneas” sobresale en este grupo, tanto por su contenido como por su forma. Compuesto por una serie de detalles o fractales, acuñando la nomenclatura de Lauro Zavala (2005: 371-372),<sup>5</sup> ejemplifica a la perfección la fragmentariedad que venimos exponiendo. El formato del anuncio por palabras utilizado por el autor supone “un ejercicio supremo

5 Al hablar de estas series de fractales creo oportuno mencionar también el cuento titulado “Caprichos”, integrado por una serie de detalles o fractales donde predominan rasgos genéricos dramáticos, en el volumen de Javier Sáez de Ibarra (2009).

de micronarrativa” (Neuman 2011c), como el mismo ha declarado, y teniendo en cuenta esa línea de referencialidad, la temática de la búsqueda de amor o compañía es el hilo común compartido en la serie. La carcajada estalla con naturalidad al leer algunas de estas descripciones de individuos y sus distintos deseos, imbuidos de ocultación y contradicción en algunos casos, pero que siempre dejan entrever un boceto de autorretrato. Por ejemplo, los siguientes:

Argentino emigrado, locuaz, pintón, taxista provisional, con teoría política propia, desea interlocutora competente.

Jacinto, cariñoso, divertido, lleno de curiosidad, 81 añitos, busca relación estable con mujer similar que tenga toda la vida por delante (Neuman 2011a: 79).

En los cinco monólogos del volumen, magnífico ejercicio de adaptación de voces narrativas y homenaje singular a la oralidad —señalemos que en el “Tercer dodecálogo de un cuentista” (en el “Apéndice para curiosos”) se reconoce que “[t]odo cuento es oral en primer o segundo grado” (Neuman 2011a: 136)— la tragicomedia se colma de altibajos. La soledad de la protagonista del “Monólogo de la mirona”, expresada a la perfección a través del *leitmotiv* “a mí nunca me pasa nada”, viene salpicada, no obstante, con detalles de humor. Una jocosidad sarcástica prevalece en el soliloquio del aduanero para mostrar su intransigencia manifiesta, plagada de sentimientos racistas; parlamento este en el que se logra una expresividad verbal auténtica con la inclusión de la coletilla “sabes” (traducción de la voz inglesa *you know*). En el desenlace, la insensibilidad del agente se transmuta en su contra en forma de incomunicación e incomprensión en su entorno familiar. Ambas minificciones son fáciles de contraponer al verdadero drama presentado en el “Monólogo del monstruo”, donde el narrador desea encontrar una justificación racional, a través de una óptica distorsionada, a lo irracional: la matanza de un niño.

El último apartado del libro enfoca de modo más directo una temática literaria y estética. En el microrrelato “Policial cubista”, inmerso en el absurdo desde el título, el yo narrador se vale de un vocabulario con predominio geométrico —derivado del cubismo al que alude— para describir su propio asesinato. La referencialidad shakesperiana de la frase final, “He ahí la cuestión” (Neuman 2011a: 121), asociada a la lámpara resulta peregrina y no hace sino elevar a un nivel de paroxismo lo absurdo de la enunciación discursiva.



“Principio y fin del léxico” parece un título idóneo para clausurar este conjunto narrativo. La desrealización es el procedimiento utilizado en este texto donde la palabra, elemento imprescindible en la expresión humana y en el quehacer literario, se desvanece instantáneamente cada domingo, al despertar de la siesta el protagonista y encontrarse en una fase anterior al lenguaje: “Arístides se levantaba y decía ‘tra’, ‘cri’, ‘plu’ o incluso ‘tpme’ [...]”. Lo que decía Arístides, y lo expresaba bien claro, era ‘fte’, ‘cnac’, ‘bld’” (Neuman 2011a: 131). En este microrrelato es muy significativo constatar que la pérdida momentánea del léxico por parte del personaje le hace feliz. Ese posicionamiento casi infantil, previo a la conceptualización de la realidad, podría interpretarse como el punto de partida de la actividad creadora, en general gozosa, pues desde la omnisciencia narrativa se afirma que “era desmesuradamente feliz sintiendo que tenía todo el lenguaje por delante” (Neuman 2011a: 131). También este júbilo experimentado, anterior al habla, apuntaría a la capacidad de comunicación desde una perspectiva nueva y liberadora.

### 3. Casa de muñecas

Patricia Esteban Erlés es una escritora que ha apostado de forma decidida por el cuento. Ha publicado hasta la fecha tres volúmenes: *Manderley en venta* (2008), *Abierto para fantoches* (2008) y *Azul ruso* (2010). Con *Casa de muñecas* (2012) se adentra por primera vez en el mundo del microrrelato. Es este un libro singular, pues viene ilustrado con los dibujos de Sara Morante. Fue ella quien al leer algunas de estas minificciones propuso a la autora representarlas visualmente, porque “[...] escribe mis dibujos. Sus escritos son mis ilustraciones con palabras” (Valdovín 2012)<sup>6</sup>. Es oportuno subrayar la interacción entre imágenes y escritura en la construcción de estas ficciones. Esteban Erlés ha manifestado que la inspiración para varias

6 Según se comentó en la presentación del libro en Madrid, el 26 de septiembre de 2012, el proyecto surgió a partir del dibujo que realizó para el microrrelato “Niñas novias”, entonces se decidió que podría ser un libro ilustrado. Es interesante señalar la interacción que se da entre microrrelatos y dibujos, José María Merino publicó en el año 2004 el volumen *Cuentos del libro de la noche*, donde cada microrrelato va acompañado por una imagen. En relación a este volumen de Merino, remito al capítulo “Una narrativa visual: *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino”, en Ángeles Encinar, *Seguendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*, Villeurbanne (Lyon), Orbis Tertius, 2015, pp. 139-156.

de ellas fueron algunos diseños de Alexander McQueen. Habría que hablar, por tanto, de un procedimiento de écfrasis, donde a partir de lo visual se desarrolla un texto narrativo en el caso de la escritora aragonesa; para observar en una segunda fase el recurso de la hipotiposis, el movimiento de transposición del lenguaje a las imágenes efectuado por la artista santanderina Sara Morante. Lo cierto es que ficciones y dibujos dialogan, se apoyan mutuamente y a veces estas imágenes añaden otros significados.

La fragmentación y la tragicomedia también están muy presentes en este libro, pero esta última no es exclusiva. El género fantástico y el de terror se entrecruzan de modo recurrente, y así se muestran lo ilógico y lo siniestro dentro de un ámbito cotidiano, que por eso mismo produce mayor espanto. Humor y seriedad, amor y odio, vida y muerte, bondad y maldad, lo tierno y lo siniestro son las dualidades a partir de las que se construyen las distintas historias de estos personajes que pasan por diferentes etapas, desde la niñez a la edad adulta.

Hay que notar desde el principio que *Casa de muñecas* tiene un origen totalmente fragmentario. La autora fue publicando diariamente, a través de Facebook, un microrrelato y con posterioridad le surgió la idea del conjunto. Se puede hablar de un ciclo de minificciones, de una serie de “detalles o fractales”, pues cada uno de estos segmentos forma parte de la unidad global y es en ella donde encuentra plena significación. El libro está estructurado en diez apartados, diez posibles estancias de una casa de muñecas en la que se incluyen una cripta y los exteriores, y cada uno de ellos contiene diez microrrelatos. Estructura lúdica inicial que viene reforzada por el plano dibujado de la casa y por una “Hoja de ruta” con tres posibles opciones, suponiendo esto un claro marco “circumtextual” para situar estas narraciones.<sup>7</sup> En cada uno de los tres trayectos se alerta a un tú, la protagonista-narrataria, y en un segundo plano al lector, de la presencia de fantasmas, de espectros, conciencias ensangrentadas o ataúdes: el género de lo fantástico y de terror queda instaurado. Se puede admitir que la elección de este modo ficticio, además de producir el escalofrío o el pavor, supone una especie de catarsis; “[...] la ensoñación del horror es en sí misma un desahogo y una incisión”, afirmaba Stephen King, y proponía que se inventan horrores ficticios para ayudar a soportar los reales.<sup>8</sup>

7 Utilizo el término “*circumtextual frame*” propuesto por Ian Reed (1989: 300).

8 Véase el “Prólogo” a Rómar/Mazo Agüero (2011).

“Cuarto de juguetes” es la primera sección, donde queda establecida la perversa relación entre los distintos personajes y las muñecas que habitan estos espacios y su propietaria. De primeras maestras o traidoras se las tilda en estos microrrelatos entre los que destacamos, por su dimensión tragicómica, “Killer Barbies”. La narradora se confiesa una “asesina en serie”, porque disfruta “liquidando” a las barbies de sus amigas al menor descuido de estas, y tal y como se especifica lo hace con alevosía, mirando sus “ojos azul azafata mientras tiraba hacia arriba de la cabellera rubio platino” (Esteban Erlés 2012: 29). De esta manera, convierte en monstruosas a las que no duda en calificar de “zorras”. Pero el lado cómico se impone en la historia al conocer que estos actos se realizan a instancia de una Nancy —aquella famosa muñeca de fabricación española creada en 1968— que “pasada de peso y en camión de española de provincias” (Esteban Erlés 2012: 29) impone este castigo ejemplar a sus rivales. La ilustración de Sara Morante combina a la perfección los dos polos de esta minificción: en el centro la rechoncha y satisfecha protagonista al lado de su cómplice, la Nancy española al máximo con su mantilla y sus medias a juego; y en la franja superior las barbies, todas menos una fragmentadas, colgadas sus cabezas con ganchos, a modo de jamones, con el dibujo de unas tijeras y un hacha presidiendo su alineación. La fusión entre imágenes y texto es evidente en este caso; se puede hablar de un “lenguaje visible”<sup>9</sup> al apreciar la representación efectuada por la artista, integradora de aspectos serios y humorísticos.

En “Rosebud”, título que remite a la conocida película de Orson Welles *Ciudadano Kane*, y en consecuencia al tema de la infancia infeliz, se infunde el terror al conocer el comportamiento de la protagonista, capaz de enerrar a sus mejores amigas en un bibelot y observar su espanto cuando agita el adorno transformado en horrible artilugio. El dibujo condensa de modo magistral la mirada perversa de la narradora al contemplar la angustia de sus antiguas camaradas en su confinamiento. Precisamente, el tema de la ansiedad sin posibilidad de escapatoria junto con el miedo a la muerte, el deterioro y la reclusión son los que predominan en este género de terror (Baldick 1992; Pratz 1986: 20). La crueldad también se escenifica con claridad en el juego macabro que se relata en “Intimidación con el muñeco”: “Jugamos. Yo le arranco sus ojos azules y los coloco en la palma de mi mano, como si fueran canicas. Él me cuenta qué ve” (Esteban Erlés 2012: 26).

9 Utilizo la traducción de *visible language*, expresión a la que se refiere W.J.T. Mitchell (1994: 111).

Incendios, muerte, ahogados y ahorcados pueblan las historias que componen “Dormitorio infantil”. Por ejemplo, lo siniestro domina en “Manderley en llamas”, ficción asimismo de reminiscencias fílmicas, donde destaca, como en la película de Hitchcock, la tensión y el *suspense*, en este caso ante el fuego que destruye la casa de muñecas y termina carbonizando a su única inquilina que aparece ahorcada. El miedo provocado por la aparición de los muertos está en primer plano en “La niña sin madre”, cuyo desarrollo narrativo deja entrever también la frialdad de la orfandad y su semejanza con el sentimiento de parecer un muerto en vida. Un desplazamiento de las expectativas se experimenta en “La otra orilla”, pues el abandono y la soledad prevalecen en la vida de la protagonista y la hacen pensar en el ahogamiento como la orilla deseada. Por otro lado, el procedimiento del sentido dislocado funciona en el microrrelato “La niña obediente”. El deseo de la madre de que su hija no crezca se lleva a las últimas consecuencias y el título se erige en motivo recurrente hasta alcanzar el límite: el máximo de la obediencia supuesta lleva a la niña a dejarse morir, e incluso a aceptar la costumbre decimonónica de ser fotografiada *post mortem*.

Lo cómico invade, sin embargo, el apartado dedicado al “Dormitorio principal”. Se puede comprobar con el tono divertido y lúdico del microrrelato que lo inicia:

#### Farsa veneciana

La primera vez que nos vimos fingimos que era la primera vez que nos vimos. Nadie más, aparte de nosotros, lo notó (Esteban Erlés 2012: 53).

La pérdida de identidad, la suplantación y la otredad son temáticas predominantes, vividas en ocasiones con horror, pero sin abandonar un matiz humorístico. De nuevo, el sentido dislocado se constituye en el recurso elegido en alguna de las historias. “Pedazos de amor” se fundamenta en la frase hecha “perder la cabeza por alguien”, y así la protagonista vive la amputación de diferentes partes de su cuerpo con alegría inesperada, desplazando lo macabro del foco principal al solicitar que sus despojos vayan en una caja “envuelta en un bonito papel de regalo, azul, a poder ser” (Esteban Erlés 2012: 54). Lo fantástico también enmarca estas minificciones que se inclinan sin ninguna duda hacia el lado del humor. Veamos dos casos de gran intensidad y brevedad:

### Multitud

El fantasma de mi primera mujer ronda la cama donde duermo cada noche con mi segunda mujer. A ninguno de los tres parece disgustarnos mucho (Esteban Erlés 2012: 61).

### Cineclub

Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos (Esteban Erlés 2012: 65).

El dibujo que acompaña a este microrrelato subraya el aspecto humorístico. Los rostros humanos alegres y el torso de mujer con un pezón realzado, medio oculto por una estrella roja, vienen superpuestos a las calaveras que parecen sonreír, y una de ellas acerca su boca al pezón negro de la otra. Los dos únicos colores utilizados en todos los dibujos del libro, el rojo y el magenta, adquieren en esta lámina mayor representatividad, pues esa mínima tonalidad –la estrella roja– resalta el aspecto erótico que continúa destacando en esa pareja de muertos.

En el recorrido por el cuarto de baño abundan los espejos y sus múltiples reflejos, rechazados en más de una ocasión, ya que proyectan imágenes negativas que no se quieren asumir. Así se manifiesta en “Espejo impertinente”: “Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser” (Esteban Erlés 2012: 71). La ilustración de Sara Morante, una calavera coloreada enfrentada al rostro algo turbado de una mujer, proporciona una de las posibles lecturas: la aversión a la muerte del ser humano a pesar de saber que es un destino común.

Muy representativa resulta asimismo la visualización del microrrelato “Toilette”. El fuego, que arrasa la casa y los árboles alojados en la cabellera de una cabeza femenina, alude a la destrucción de una fuerte imaginación causante probablemente de más de una contrariedad, y realza la significación de la frase hecha en la que se fundamenta la minificción: tener la cabeza llena de pájaros. Las conexiones establecidas entre imagen y texto aportan aquí mayor información y claridad al lector. La expresión de tranquilidad, o resignación, del rostro femenino refuerza la idea del incendio provocado por ella misma. Como se ha sugerido al estudiar los textos ilustrados, no se trata de comparar los modos de expresión de cada uno sino de ver el conjunto de relaciones presentadas, que pueden ser distintas de las de similitud y analogía (Mitchell 1994: 89-90).

Si bien no se nombra directamente al espejo en “Otra”, su presencia es ineludible en la enumeración de resultados obtenidos en el físico de la protagonista a través de la cirugía estética. En esta minificción la tragicomedia se manifiesta con plenitud y eficacia en la conclusión mediante el cambio de persona narrativa, que subraya el tema de la pérdida de identidad ya anunciado en el título: “Salen juntos, beben y se divierten, él y ella. Yo me echo mucho de menos” (Esteban Erlés 2012: 72).

La muerte, la soledad y el abandono son motivos recurrentes en el apartado del salón comedor. Diferentes visiones y perspectivas frente a los acontecimientos se ejemplifican en el microcosmos creado en *Palacio de muñecas*. La personificación del piano en “Partitura” sirve para realzar el dolor experimentado por la pérdida de un ser querido. El absurdo elevado al grado de paroxismo es el procedimiento utilizado en “Asado de domingo”, donde la abuela se convierte en producto comestible de supervivencia. Y el miedo a la muerte se expone de forma sarcástica, maximizando la concisión y la complicidad, en “Primer plato”: “Poco después llegó la muerte. Todos la vimos trepar por tu pelo, pero bajamos los ojos y seguimos comiendo. Rezando en voz baja para que se conformara contigo” (Esteban Erlés 2012: 97).

Lo macabro y lo siniestro acampan tranquilamente en varias de las historias que conforman el capítulo de la cocina, pero estas vivencias vienen siempre impregnadas de una dosis de humor suficiente, que se plasmará en la asociación de la sorpresa y el espanto con la risa. Sucede de este modo con el intenso “Carne fresca”, cuyo título es imprescindible para alcanzar una significación completa: “Me gusta abrir el frigorífico y que tú estés ahí” (Esteban Erlés 2012: 104).

También se constata un equilibrio de elementos tragicómicos en “Centrifugado”. Desde el inicio se instaura el absurdo: la cabeza del amante comparte lavadora con una colada de bragas viejas. Las frases centrales del microrrelato aportan los rasgos macabros con la descripción del enfrenamiento de la mirada de la protagonista y la de aquel, con “sus ojos de ahogado iracundo anegados de jabón” (Esteban Erlés 2012: 111), mientras le asegura que el enfado se le pasará pronto; y serán ya las acciones conclusivas las portadoras de humor, al especificar que pondrá algo más de suavizante y extenderá el tiempo del centrifugado. Es esta microficción un ejemplo excepcional del modo en que la autora combina aspectos humorísticos y trágicos, que adquieren mayor expresividad al situarlos en el paradigma del absurdo, de lo macabro o del terror.

Es lógico que en el apartado de la biblioteca el procedimiento más utilizado por Patricia Esteban Erlés sea la referencialidad. Varias historias dialogan con los cuentos infantiles; así en “Simulacro” se parodia con originalidad, en un contexto psiquiátrico, a la madrastra de Blancanieves, y en “Princesas ranas” la inversión del sexo de las protagonistas sirve para enfatizar con mayor sentido del humor el desdén de los narradores masculinos. Un lector cómplice, conocedor de la obra de Juan José Arreola y Luis Mateo Díez, disfrutará más de los homenajes que la autora hace en “Fantasma” y “Elección de vestuario” a los respectivos escritores. En el primer título, la frase inicial hace claramente identificable la parodia textual del famoso “Cuento de horror” del mexicano (el único cambio se produce en el sujeto: “El hombre que amé se ha convertido en fantasma”, se dice aquí), dejando ver en la conclusión la sutil y humorística venganza de la narradora: “Me gusta ponerle mucho suavizante, plancharlo al vapor y usarlo como sábana bajera las noches que tengo una cita prometedora” (Esteban Erlés 2012: 117). En el segundo, la referencia intertextual es “La carta” del autor leonés; en ambos microrrelatos se imponen la ironía y la paradoja propuestas por las voces narradoras, que parecen no encontrar las condiciones idóneas para cometer el suicidio. No podía faltar entre estos homenajes uno a Augusto Monterroso, autor del microrrelato más difundido. El título de esta minificción referencial, “Mascota”, enfatiza su tono lúdico, incrementado con un desarrollo narrativo más extenso y enredado hasta llegar a la parodia final.

“Desván de los monstruos”, “Cripta” y “Exteriores” son las tres últimas secciones que remiten en principio a espacios aledaños, y sin embargo tienen igual importancia en este ciclo de minificciones. Estos lugares resultan ser un escenario perfecto para las historias de fantasmas, seres monstruosos y muertos, y por ello el miedo y el terror siguen recorriéndolas. La ficción gótica, de la que este libro es deudor, ha tenido estos parajes como símbolo de la decadencia, degeneración, descomposición y muerte. Y en esta línea, plagada de angustias y amenazas, se sitúan los personajes de “Seis dedos”, “Invisibilidad”, “Tierra en los ojos” y “Toc”, por citar solo algunos microrrelatos, cuya temática profundiza en la incapacidad de admitir lo deforme o a los seres débiles, en el deseo de venganza y de traición, o en el pavor experimentado frente a la muerte. Pero no hay que olvidar el polo del humor, siempre presente en este recorrido a *Casa de muñecas*, y también se pueden encontrar destellos cómicos en estas nuevas estancias. “El resplandor” resulta ser una buena muestra. Junto al terror psicológico,

evocado por el título homónimo de la película de Stanley Kubrick y el propio argumento de la minificción, aparecen detalles jocosos. El abandono perpetrado y renovado anualmente contra las dos huérfanas protagonistas se justifica con la antítesis del comienzo: “Éramos temibles, éramos adorables” (Esteban Erlés 2012: 139). A partir de esta afirmación se asume con naturalidad la adopción y la posterior devolución de las jóvenes a su lugar de origen, desplazando en parte el humor a la tragedia gracias a los símiles del lenguaje: “como si fuésemos dos lamparitas de noche” y “vestidas de azul como los caramelos de anís” (Esteban Erlés 2012: 139). En el final se vuelven a contrastar las dos actitudes, de aceptación y rechazo, mediante el regalo ofrecido: “algunos juguetes a modo de ajuar funerario” (Esteban Erlés 2012: 139). El dibujo también hace evidente la alusión fílmica con la representación de unas gemelas, con rostros que expresan en cierta medida placidez —contribuye a ello el hecho de que parecen estar cogidas de la mano—, y por encima de ellas una mujer vestida de modo formal, portadora de dos maletas idénticas, es quien parece controlar sus destinos. Imágenes y palabras aúnan fuerzas y potencian una impresión surrealista.

Al establecer relaciones entre ilustraciones y escritura se ha hablado, por un lado, del “lenguaje del arte”, o de la “lingüística de la imagen”, que describiría su sintaxis y su semántica, es decir, de la iconografía; y por otro lado, de la noción de “lenguaje visible”, a la que ya hemos hecho referencia, que implica al discurso de la pintura y de la visión en nuestra interpretación de la expresión verbal. Tanto una denominación como la otra abordan diversos temas: la representación de los objetos, la descripción de las escenas, la construcción de figuras y la configuración de textos en determinados modelos formales. Una iconología del texto tiene que considerar también, según Mitchell, el problema de la respuesta del lector, el derecho o la exigencia de que algunos lectores visualicen y de que algunos textos animen o desanimen a la formación de imágenes mentales (Mitchell 1994: 111-112). Sara Morante ha proporcionado a los lectores de *Casa de muñecas* su visualización de algunas de estas ficciones, incitándoles y provocándoles a la creación de muchas otras posibles representaciones imaginarias.

Para concluir, queremos subrayar que *Hacerse el muerto* y *Casa de muñecas* son dos volúmenes de microrrelatos de absoluta contemporaneidad. Tramas, asuntos y personajes remiten a una temática que afecta al ser humano actual: la soledad, el miedo (o terror) y la incompreensión frente a la muerte, el complejo entramado de las relaciones personales y familiares, el amor y la búsqueda de identidad, entre otros. Estas vivencias se han expe-



rimentado de forma muy diversa, pero siempre han fluctuado a lo largo de un eje cuyos extremos opuestos son el humor y la seriedad, de ahí que la tragicomedia haya sido la estética sobresaliente. De la fragmentación ha hablado la elección del microrrelato como estructura formal y, sin ninguna duda, este imperio de lo fragmentario se ha constituido en un perfecto reflejo de la vida y del mundo contemporáneos, enfocados en ambos libros desde la poderosa perspectiva de la invención literaria.

## Bibliografía

- BALDICK, Chris (ed.) (1992): *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011): *Anatomía de la risa*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)/Universidad de Sonora.
- BENEDETTI, Mario (1990): *Despistes y franquezas*. Madrid: Alfaguara.
- BRASCA, Raúl (2000): "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 3-10. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- BRITTO GARCÍA, Luis (2005): "Maximanual del minicuento". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 11, pp. 25-28. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=241](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=241)> (30.06.2015).
- EPPEL, Juan Armando (2000): "Novela fragmentada y micro-relato". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 11-19. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ (2004): "La minificción y la crítica". En: Noguero Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 15-24.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2012): *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- KOCH, Dolores M. (2000): "Retorno al micro-relato: algunas consideraciones". En: *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 1, pp. 20-31. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (30.06.2015).
- LAGMANOVICH, David (2004): "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua". En: Noguero Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 215-224.
- \_\_\_\_ (2005): "Introducción. El microrrelato en nuestra cultura". En: Lagmanovich, David (ed.): *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, pp. 9-33.
- MITCHELL, W.J.T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

- NEUMAN, Andrés (2001): "El escritor es al mismo tiempo *voyeur* y exhibicionista". En: *elcultural.com*, 14.11.2001. <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/1241/Andres\\_Neuman](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1241/Andres_Neuman)> (03.01.2013).
- \_\_\_\_ (2011a): *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_ (2011b): "Andrés Neuman publica 'Hacerse el muerto' un libro de cuentos sobre la muerte y el amor". En: *rtve.es*, 14.10.2011. <<http://www.rtve.es/noticias/20111014/andres-neumann-publica-hacerse-muerto-libro-cuentos-tragicomicos-sobre-muerte-amor/468281.shtml>> (03.01.2013).
- \_\_\_\_ (2011c): "Entrevista con Antón Castro sobre 'Hacerse el muerto'". En: *Blog de Antón Castro*, 21.11.2011. <<http://antoncastro.blogia.com/2011/112103-andres-neuman-una-entrevista-sobre-hacerse-el-muerto-.php>> (03.01.2013).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1996): "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 49-66.
- \_\_\_\_ (ed.) (2004): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRATZ, Mario (1986): "Introductory Essay". En: *Three Gothic Novels*. Suffolk: Bungay.
- REED, Ian (1989): "Destabilizing Frames for Story". En: Lohafer, Susan/Clarey, Jo Ellyn (eds.): *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press, pp. 299-309.
- RÓMAR, Antonio/MAZO AGÜERO, Pablo (eds.) (2011): *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*. Madrid: Salto de Página.
- SÁEZ DE IBARRA, Javier (2009): *Mirar al agua*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 159-163.
- SAMPERIO, Guillermo (2004): "La ficción breve". En: Nogueroles Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 65-69.
- VALDOVÍN, María (2012): "Las casas de muñecas siempre me han intrigado". En: *El Periódico de Aragón*, 15.09.2012. <[http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/las-casas-de-munecas-siempre-me-han-intrigado-\\_790405.html](http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/las-casas-de-munecas-siempre-me-han-intrigado-_790405.html)> (03.01.2013).
- ZAVALA, Lauro (2004): "Las fronteras de la minificción". En: Nogueroles Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 87-92.
- \_\_\_\_ (2005): "Para estudiar las series de narrativa breve". En: *Anuario de Investigación*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 354-375.

## Distancias cortas: microrrelato y derivas genéricas en Marosa di Giorgio

Julio Prieto  
*Universität Potsdam*

En este ensayo propongo explorar la dimensión transgenérica asociada a las formas breves y ultrabreves –lo que tomando prestada una expresión del atletismo llamaríamos “distancias cortas”. Para ello me voy a centrar en la escritura de la poeta y narradora uruguaya Marosa di Giorgio. La escritura de di Giorgio propone un arte de lo breve que se caracteriza por una mercurial movilidad entre poesía y ficción a partir del trabajo narrativo con la metáfora, que tiende a derivar hacia el microrrelato fantástico o erótico, así como por la exploración de lo extraño ligado a la figuración de devenires sexuales marginales o “impropios” –un rasgo apreciable tanto en su poesía, que abarca una docena de volúmenes publicados entre 1954 y 2000, reunidos bajo el título *Los papeles salvajes* (2000), como en la narrativa erótica a la que se dedicó en la última década de su vida, que incluye cuatro libros de relatos publicados entre 1993 y 2004 –*Misales*, *Camino de las pedrerías*, *Rosa mística* y *La flor de lis*– y la novela *Reina Amelia* (1999).

Aquí me voy a concentrar en la figura del corte como técnica de escritura que implica un “acortamiento de las distancias” y una práctica de dislocación transgenérica en un doble sentido sexual y textual. A partir de la reflexión de Roland Barthes sobre el “corte” como figura retórica y erótica (1978: 9-12), se trataría de ver cómo la escritura de di Giorgio se inserta en una tradición moderna de formas breves donde lo microtextual va ligado a lo que en términos de Ottmar Ette llamaríamos una “friccionabilidad” trans-discursiva (1998: 312). Me interesa en particular explorar el microrrelato y las formas ultrabreves desde el punto de vista de su relación con las poéticas de la errancia y las prácticas de “mala escritura” que proponen algún modo de ilegibilidad productiva.<sup>1</sup> En ese sentido se trataría de estudiar las prácticas micronarrativas no tanto desde la perspectiva de una pericia narrativa –es decir, como depuración o quintaesencia de un “arte

---

1 He dedicado varios trabajos a esta cuestión. V. Prieto (2008, 2011 y 2012), así como mi tesis de habilitación *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (2016).

del relato” – sino más bien a partir de una puesta en crisis de la narratividad y de una cierta **disminución** de lo literario –lo que no tanto implicaría su negación cuanto su movilización y re-imaginación.<sup>2</sup>

Las cualidades de movilidad, mutabilidad e indeterminación que podemos vincular a lo más pequeño en el ámbito de los fenómenos naturales –cualidades que entre otras cosas explican que todos los inviernos volvamos a acatarrarnos: los virus de la gripe mutan más rápido que cualquier vacuna que podamos concebir– son hasta cierto punto trasladables al plano de los fenómenos microdiscursivos. La mutabilidad y movilidad de las formas textuales mínimas pueden elucidarse productivamente desde la perspectiva de las poéticas de la errancia, toda vez que éstas privilegian formas y prácticas intermedias y a menudo intermediales: microtextos transicionales, a la deriva o “en fuga”, que se mueven en los entrelugares de los discursos, las disciplinas y los géneros establecidos. En otras palabras, desde esta perspectiva se trataría de explorar las formas micronarrativas que operan en el ámbito de lo que aún no se sabe o no tiene nombre, y por tanto ponen en juego una cierta dosis de ilegibilidad, en la medida en que escamotean o cuestionan los modelos y lugares establecidos del saber y del leer.

En la obra de Marosa di Giorgio pueden distinguirse, como señalé al principio, dos franjas en principio bien diferenciadas: los doce volúmenes de poesía que fue publicando entre 1954 y 2000, y la narrativa erótica a la que se consagró en los últimos años de su vida. Ahora bien, esta división no deja de ser engañosa, pues la obra marosiana constituye un corpus de escritura extraordinariamente unitario, y ello justamente en virtud de los continuos desplazamientos que propone entre la poesía y la ficción. Así, los doce volúmenes que la propia autora califica de “poesía” están escritos en prosa –una prosa inestable, que ocasionalmente se deslíe tipográficamente en verso y que tiene una nada desdeñable dimensión micronarrativa (lo que hace problemático adscribirla de manera unívoca a la prosa poética o al microrrelato), y por su parte la narrativa erótica propone una trama de continuos desvíos y excursos líricos, así como prolonga el imaginario trans-sexual que ya se da de manera conspicua en su poesía. En lo que sigue

---

2 En cuanto a los acercamientos críticos al microrrelato cabe destacar los trabajos de Lagmanovich (1994 y 2006), Pollastri (1994), Noguerol (2004), Zavala (2005), Valls (2008a) y los números monográficos de la revista *Quimera* coordinados por Lauro Zavala (2002) y por Rebeca Martín y Fernando Valls (2002). Véase también el número monográfico de la revista *Ínsula*, recientemente coordinado por éste último (Valls 2008b), así como las antologías compiladas por Epple (1990), Zavala (2000), Lagmanovich (2005), Rotger/ Valls (2005) y Pollastri (2007).

voy a circunscribir mi análisis a uno de sus volúmenes de poesía, *Mesa de esmeralda* (1985), el noveno por orden de aparición, integrado por cuatro series de mini-textos de extensión bastante regular (no suelen pasar de 15 líneas o a ocupar más de la mitad de la página).

En la propuesta de una errancia entre la prosa y la poesía, la escritura de Marosa di Giorgio retoma en una de las líneas cardinales de la literatura moderna, que desde las prosas poéticas de Baudelaire en su *Spleen de Paris* a las novelas de James Joyce, Virginia Woolf y Lezama Lima, desde la anti-poesía de Nicanor Parra a las últimas corrientes realistas y “objetivistas” de la poesía hispanoamericana,<sup>3</sup> se caracteriza por la contaminación entre géneros poéticos y prosaicos. En ese sentido se diría que la microtextualidad marosiana continúa a su modo una línea que se remonta a las poéticas transgenéricas del romanticismo alemán,<sup>4</sup> y en particular a la reflexión sobre la *Minuspoesie* que Novalis propone en uno de sus aforismos: “*Das interessante ist der Gegenstand der Minuspoesie*” [“Lo interesante es la cuestión de la menos-poesía”] leemos en el fragmento 23 de sus “Poeticismos” (1989: 381). En la reflexión de Novalis sobre un “menos de poesía” –sobre una disminución o minorización de lo poético– que estaría en el origen de la novela moderna, podemos ver un antecedente lejano de una escritura como la de di Giorgio que hace productivo el “menos” en la intermitencia de un continuo moverse entre la poesía y la ficción. Pero se diría que lo “interesante de la cuestión”, para Marosa di Giorgio, sería como conseguir un “más”, una intensificación de la visión, a partir de esa “menos-poesía” de la que saltan y en que nos asaltan sus microrrelatos tránsfugas. *Less is more*, como diría Mies van der Rohe (cuyo arte de la reducción al mínimo puede por cierto apreciarse en la *Neue Nationalgalerie*, el edificio que se contempla desde el Instituto Ibero-Americano de Berlín donde se leyeron las ponencias del encuentro cuyas actas se publican aquí).

Un primer aspecto a destacar entonces en los microtextos de Marosa di Giorgio es su condición de escritura **salteña**. No deja de ser apropiado que su autora sea natural de Salto, ciudad del interior del Uruguay popu-

3 Sobre dichas corrientes v. Dobry (1999) y García Helder (2001).

4 En cuanto a esto cabe recordar el famoso fragmento del *Athenaeum* en que Friedrich Schlegel expone su visión de una “poesía universal progresiva”: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su vocación no es únicamente volver a unir todos los géneros literarios y poner la literatura en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere y debe asimismo mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, hacer viva y sociable la poesía, y poéticas la vida y la sociedad [...]” (1982: 38) [mi traducción].

larmente conocida como El Salto. Marosa es una poeta innegablemente “salteña”, una salteadora de caminos y discursos demasiado consabidos, cuya escritura hace del salto textual una forma del asalto. Varios de sus textos evocan la “luna del Salto” y en cierto modo se diría que toda su obra se da bajo una advocación lunar y salteña. El salto, el súbito pasaje entre mundos, es una noción cardinal en una escritura en que proliferan microrrelatos fugaces que irradian fractalmente otros inicios de relato, entrevisiones, fragmentos que traen “rumor de otros mundos” (di Giorgio 1985: 54).<sup>5</sup> Lo que “sucede” en estos textos suele ser fugaz y a la vez catastrófico: en el espacio de unas pocas líneas, en leves y terribles pinceladas, se desmoronan o saltan mundos. En el idilio de la escena familiar o doméstica, una voz dice: “Comeremos mañana tu cabeza” (di Giorgio 1985: 19), se ve al Diablo reflejado en un espejo (di Giorgio 1985: 10), de la sopa servida por la madre salen huesos, un ratón, un huevo que “(al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta antiguamente)” (di Giorgio 1985: 9). Por un momento, inopinadamente, ocurre lo inexplicable, lo imposible.

A veces lo que salta es la propia filigrana del discurso, la conciencia de la representación: el suceso salta, indebidamente, al momento de su narración o a la visión de su escritura, dejando bruscamente expuesta la tramoya del invento. El microrrelato de la extraña visitante que bien podía ser una vaca o una cabra, que mientras hablaba con mamá, sorbía con fruición los tomates, acaba en la visión, al atardecer, de “las velas, los pliegos en los que cada uno estaba inscrito, con todos sus datos y manías” (di Giorgio 1985: 21). En otro minitexto las cabras monteses vuelan de nube en nube y dan hijas que pueden ser palomas o vaquitas, pero no es de extrañar pues, se nos explica, “todo esto estuvo muy bien escrito en el primer libro de la escuela, en el segundo, y en los otros. Y lo enseñaron en el liceo, y lo representé en el Teatro. Hice de cabra; y de su hija, que era distinta, tenía petalos” (di Giorgio 1985: 15). Por doquier, en cualquier momento —se nos advierte— “comienzan las representaciones, las comedias” (di Giorgio 1985: 19). A menudo estos microrrelatos fugados, en tránsito hacia otra escena —“hacia otra raya y otro aire” (di Giorgio 1985: 24), como se dice en otro momento— se dan literalmente como narrativización de la imagen: en lo que podríamos llamar el umbral de relato u ocurrencia de una metáfora,

5 Aquí y en lo sucesivo los números de página remiten a la edición de *Mesa de esmeralda* citada en la bibliografía.

una sensación, un recuerdo. Un fugaz microrrelato que apela a la tradición de lo fantástico emerge de la sensación de encierro que produce el primer arreciar de la lluvia: de pronto empieza a llover y el mundo se clausura misteriosamente –“los hilos negros cerraron el mundo, lo negaron”–, una tromba de colibríes se estrella contra la puerta y como en el film de Luis Buñuel *El ángel exterminador* el umbral de la casa deviene infranqueable aun para la propia madre. En otro caso, lo que podríamos llamar el “microrrelato de la lechuga” salta de la visión metafórica de la cotidiana hortaliza como “ropa de hada”, así como del principio rítmico atraído por la rima: “La lechuga desplegó su ropa de hada: una cotorra que pasaba cerca y era bellísima como una copa de oro, dijo: –Es pura ropa, es ensalada” (di Giorgio 1985: 24). En la visionaria escritura de Marosa di Giorgio todas las cosas tienen su microrrelato: un misterioso ángel, un principio de fuga o visitación que aparece en la intensidad de la visión del presente –pues, como se dice en otro momento, “los ángeles están siempre en tiempo presente” (di Giorgio 1985: 27). Lo que pasa en el microrrelato marosiano es justamente, para ponerlo en los certeros términos de Roberto Echavarren (2005), un “intenso devenir” presente: “Que pasa?!, clamé, me estoy muriendo?! [...] Yo ya no tenía ayer ninguno, el presente era eso; el porvenir, cortado por la luna” (di Giorgio 1985: 27). En el **corte** de su porvenir, en el instante lunar del salto, las cosas, súbitamente, revelan su microrrelato.

La escritura salteña de Marosa di Giorgio nos entrega una intensa visión de lo presente en cuanto mudanza –de lo que nunca está sino en continuo tránsito entre mundos. Pues si algo es, lo es por estar en relación con otra cosa, en camino hacia ella. En el reino de las apariencias el ser simula estar, pero una mirada más atenta –la fugaz e intensa microvisión a que se entregan estos textos– revela su perenne condición viajera –vale decir, su condición de **aparición**. Así, Daymond, el demonio ligero que aparece en el texto que abre “Cumbres borrascosas” –la serie de 33 mini-textos que integran la segunda sección de *Mesa de esmeralda*–, un demonio travestido, que ataviado con “una pollera abierta por delante” visita el sueño de una niña de nueve años, “decía: ‘Soy Diamante’, ‘Soy diamante’, por disimular, pero nadie le preguntaba ni estaba” (di Giorgio 1985: 23). La microvisión marosiana atiende al ser en perpetuo viaje de las cosas: su lema, al que la autora uruguaya atribuye la inspiración de toda su poesía, es la vieja máxima hermética: “fijar lo errante, desatar lo fijo” (di Giorgio 2010: 37). Es el lema de Hermes, el dios viajero: el dios de los límites y las transformaciones, el que comunica el mundo de los mortales con el más allá, figura tute-

lar de la escritura y la alquimia, y santo patrono de inventores, ladrones y poetas. El dios que en su avatar sincrético de Hermes Trismegisto inspira el *corpus hermeticum* traducido al latín por el humanista florentino Marsilio Ficino en las postrimerías del Renacimiento, y al que como tal se atribuye la autoría de la legendaria *Tabla de esmeralda* —el tratado ocultista que Isaac Newton tradujo al inglés y al que homenajea desde el título la *Mesa de esmeralda* que aquí nos ocupa.

De ahí la propensión de las criaturas marosianas a mudar de lugar, de género, de especie. De una casa se dice que “no está siempre, inmóvil, en el mismo sitio. Que algunas noches deambula por el trigal” (di Giorgio 1985: 15). Y otro texto se abre con la constatación de una extraña fuga: “Al despertar vió que el jardín se le había ido. Andaba lejos con los ramos de rosas” (di Giorgio 1985: 28). A su vez, cada uno de estos microtextos se da en un modo de fuga discursiva, genérica y estilística: por doquier hay “salto” entre la ficción y la dicción, entre el discurso de lo factual y los extravíos de la visión poética, entre la prosa y el verso. De hecho, a veces el párrafo se deslíe tipográficamente en lo que parecen líneas de un poema deshilvanado, fuera de lugar, así como se dan veloces saltos tonales —entre lo lírico y lo obsceno, entre lo cándido y lo perverso, entre lo risueño y lo siniestro: conjunciones contradictorias que podrían vincularse a la órbita de lo grotesco tal como lo definiera Wolfgang Kayser (1957) en su clásico estudio. Así, el texto citado se abre con un suceso fantástico que traduce la experiencia de un extrañamiento —una “pérdida del jardín” que remite a un punto crítico y muy concreto en la biografía de la autora: la mudanza de Salto a Montevideo y con ello el paso de la chacra familiar y el mundo silvestre en que transcurriera su infancia y adolescencia a la vida adulta en la ciudad. Pero lo que comienza en un tono de ensoñación lírica y candidez infantil muda repentinamente a algo que oscila entre el género gótico y una suerte de melodrama doméstico que convoca las figuras estereotipadas del autoritarismo machista y la abnegación de la esposa —figuras irónicamente sacadas de quicio, pues el rol del chauvinismo patriarcal se asigna aquí al “yo” de la voz narradora que a lo largo del libro (y en general en la poesía de Marosa) se asocia a la figura autorial y autobiográfica de la “niña inventora”. Todo ello produce un efecto en que se alían inestablemente lo cómico, lo melodramático y lo siniestro (recordemos que lo que en principio se figura en este mini-retablo es un diálogo entre una niña y una flor fugitiva del jardín):



Clamé: –Señora Rosa! Vuelva! Ella tornó al umbral, el pelo blanco tapándole la cintura; bajó los párpados, la desesperación. Le dije: –Entremos, vamos a poner la olla. Y así se hizo. [...] Yo decía: –Señora, hagamos la sopa. Y ella, ‘Sí’, ‘Sí’, con voz inaudible. Mas, se le saltaban lágrimas, redondas y blancas y duras como perlas, que caían en toda la ropa, por el suelo, y en la sopa (di Giorgio 1985: 28-29).

La microvisión marosiana –el arte de ver lo que salta en lo que se (a)cor-ta– implica así pues un arte de sugerir leves, fugaces, siniestras o jubilosas metamorfosis. La referencia a Ovidio es inevitable, con la particularidad de que los dos grandes proyectos del poeta latino, el *Arte de amar* y las *Metamorfosis*, se darían aquí simultáneamente, en las derivas microtextuales de un mismo *continuum* de escritura –lo que por lo demás y a su modo renueva la figura ovidiana del discurso amoroso irónico o perverso. (Cabe recordar el gesto juguetón de Ovidio de contradecir en el libro “Para las mujeres” las enseñanzas que su maestría erótica ofrece en el libro “Para los hombres”, lo que aquí en cierto modo se traduce microdiscursivamente en una práctica de continuos saltos y quiebres transgenéricos.) El eros cruel que intempestivamente brota en estos microtextos ha motivado la referencia crítica a una panoplia de cultores de la crueldad erótica –desde el exaltado Conde de Lautréamont (un compatriota, al fin y al cabo) a Bataille, Sade o Klossowski.<sup>6</sup> La referencia no es desde luego impertinente, pero se diría que la escritura de Marosa tiene más puntos de contacto con el eros irónico de otras figuras vinculables a la estela de Ovidio: el “divino” Marqués de Bradomín de las *Sonatas* de Valle-Inclán, por ejemplo, o la “lujuria de ver” de Felisberto Hernández (1997: 82) –autor con el que por otra parte Marosa tiende decisivos enlaces en el plano de la “filosofía de la composición”: en la puesta en juego de una poética de la errancia y en el gesto de una escritura “mala”, de dicción estudiadamente desaliñada, que apela a una específica dialéctica de espontaneidad y cálculo.

El eros perverso marosiano tiene que ver ante todo con lo que Roland Barthes llamara “el gozo perverso de las palabras” (1978: 26). Referencias ineludibles, desde el punto de vista del discurso amoroso y la poética (micro)textual, serían entonces la poética de la *écriture courte* y el eros del corte que proponen *El placer del texto* (originalmente de 1973) y los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) –y en general lo que Ottmar Ette justamente llama la práctica “friccional” de Roland Barthes, que en más de un sentido

<sup>6</sup> Véase, en ese sentido, los interesantes trabajos de Hebert Benítez Pezzolano (2000) y Gilberto Vásquez (2008).

inspira el modelo “nanofilológico” recientemente propuesto por el crítico y teórico alemán (Ette 2008). En *El placer del texto*, en una reflexión sobre el erotismo del corte y la intermitencia, Barthes observa que la visión del cuerpo velado o, por así decir, “cortado” por una prenda de vestido es más erótica que la visión del cuerpo desnudo. Es una reflexión crucial para enfocar el eros microtextual de Marosa di Giorgio –así como en general para indagar las poéticas de la inminencia que se ponen en juego en las formas breves y ultrabreves:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (Barthes 1978: 17).

Siguiendo con esta idea, Barthes sugiere una continuidad entre las formas narrativas y las estructuras familiares, y propone que por contraste con el placer de la intermitencia el placer del desnudo (el placer intelectual asociado al saber y al suspenso narrativo) sería el placer de la novela. En ese sentido se diría que los placeres micronarrativos en la escritura de Marosa di Giorgio tienen que ver específicamente con la perversión de lo que Freud en un ensayo publicado en 1909 llamara la “novela familiar”. Lo distintivo de esta escritura es el arte del corte y el erotismo de las distancias cortas, la rapidez y la precisión fulgurante con que nos lleva, como en “rayo de oro” (di Giorgio 1985: 55), a otra orilla de lo visible. Es un arte del “paseo leve y sin rumbo” (di Giorgio 1985: 56), una escritura de cortos pasos que se aventura a escuchar lo infra-leve –eso que Marcel Duchamp llamara *infra-mince*, lo que emerge en la imaginación de las diferencias indiscernibles: un “murmurio de trasmundos” que aterriza y encanta (di Giorgio 1985: 58), la “diferencia menuda” que nos separa de lo otro y de lo mismo –lo que habla, de lo que no habla.<sup>7</sup>

7 En una de sus notas publicadas póstumamente Duchamp propone la noción de autoría como “infraleve”, un intervalo de existencia que centellea en el umbral de su desaparición: “comprar o conseguir cuadros / conocidos o desconocidos / y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o desconocido: / *La diferencia* entre la ‘manufactura’ y / el nombre inesperado por los / ‘expertos’ *es la obra auténtica* / de Rrose Sélavy, y desafía las falsificaciones” (1983: 105). En otra de las notas póstumas observa: “sociedad anónima de portadores de sombra representada por todas las fuentes de luz (sol, luna,

Las criaturas marosianas tienen la mutabilidad y la fantástica movilidad de lo concebido bajo el signo de un erotismo pánico –no en vano es Pan, el dios de la fecundidad silvestre, uno de los hijos de Hermes. De ahí que pueda decirse que la escritura de estos *Papeles salvajes* no sólo es trans-genérica por la avidez con que cruza y pone en movimiento estereotipos y modelos sexuales y textuales, sino también y específicamente **transhumana**. No sólo hace saltar el pensamiento binario que fija una serie de oposiciones enraizadas en el imaginario cultural –poesía/prosa, hombre/mujer, homo/hetero– sino que atraviesa la diferencia entre las especies –y fundamentalmente conmueve y moviliza la oposición animal/*homo sapiens*. El fabuloso bestiario que pone en juego la imaginación marosiana –un visionario cortejo de bestias divinas, radiantes o atroces que pueden ser ratas, mariposas, hermafroditas, “animales homosexuales”, “ambigatos”, ángeles, gallos, niñas, novios, lechuzas, lobizones, papas, hadas, diablos–, ese deslumbrante bestiario, digo, pone en juego una “zoo-filia” que no tiene que ver con ningún tipo de bestialismo –a pesar de que en estos *Papeles salvajes* se escenifiquen continuas cópulas y ensambles entre figuras animales y humanas. Más bien, en el arco de las conjunciones pan-eróticas –“mis diabólicos y fragantes casamientos” (di Giorgio 1985: 122), como se los llama en otra ocasión– se trataría de la puesta en juego de una sutileza inventiva marcada por el radical abandono de una visión antropocéntrica. Así no es de extrañar (aunque todo en esta escritura siga siendo siempre tan extraño) que en el microrrelato de la niña que habla con la rata y dice: “Hola rata”, “Rata boba”, se apostille: “Como si los animales pudieran ser bobos. (Mucho menos las ratas)” (di Giorgio 1985: 66). De ahí también que se den configuraciones transgenéricas que apelan a un imaginario trans-sexual a la vez que exploran el tránsito **entre las especies**, como en el microrrelato del pez llamado “marquesa”. En este microtexto el cruce de la oposición macho/hembra se solapa con el de la oposición humano/pez, lo que resulta en una insólita “penetración femenina” –penetración del macho por la hembra, así como de lo humano por el pez–, donde el orden patriarcal que fija las figuras convencionales del poderío y la sumisión, así como la jerarquía aristotélica de la materia y la forma, son subrepticamente asaltados:

Saltó del agua la llamada ‘marquesa’, la mal llamada ‘carpa’ o ‘transparente’. Era un pez redondo, como un ala, como una hoja con una púa, saltó y se

---

estrellas, velas, fuego) [...] los portadores de sombra trabajan en lo infraleve [*l'infra mince*]” (1983: 21) [mi traducción].

metió en el cuerpo del hombre, y desapareció en él, pero conservando bien el poderío y la forma.

Si el humano quedaba ahí, todo eso se potenciaba; si se alejase, todo eso se potenciaba.

Desde fuera nada iba a notarse, pero, en lo íntimo, él estaría para siempre humillado y rebelado con la intrusión de la ‘marquesa’ (di Giorgio 1985: 68).

En el reino de las apariciones, toda criatura es traída y atraída por otra, las jerarquías son allanadas en la lujuria de la visión —en el placer del aparecer. En otro fragmento, en uno de los varios idiomas arbóreos “recién inventados” que brotan por el bosque —trasunto fractal de los *Papeles salvajes* que nombran el conjunto de la poesía marosiana— se puede leer lo siguiente: “Parezco Ana, parezco carnero, parezco cordero, parezco Dios, parezco todo, parezco nada, parezco yo” (di Giorgio 1985: 84). Es la lógica de la aparición, del salto —no en vano este fragmento se abre presidido, justamente, por “la luna del Salto”. En el microrrelato de los hongos —“esas mujeres-hombres” (di Giorgio 1985: 117)—, la aparición del hermafrodita, el híbrido trans-genérico (también en el sentido de lo que salta entre las especies), viene a ser lo que emerge en la deriva del tropo: la metáfora no llega a cumplir su habitual trayecto figurativo, antes bien se la deja en suspenso —y es precisamente en el intervalo de su suspensión donde surge el microrrelato como fantástica literalización o “puesta en vida” de la imagen: como micro-suceso o pasaje al acto de la visión poética. En ese sentido se diría que Marosa practica una suerte de **micro-realismo mágico** (también en el sentido de la “minorización” y la puesta “en errancia” de los proyectos identitarios habitualmente ligados a esa noción). En el mundo intenso y fugaz que recrean y en que se recrean estos textos, las más increíbles ocurrencias de la fantasía y la imaginación poética se dan como **acontecimientos** —como aquello que **está ocurriendo** más acá de la ocurrencia. El microrrelato marosiano es lo que ocurre en el corte o intermitencia de lo erótico, en el sentido no sólo de lo que acorta la distancia entre los cuerpos, sino también y sobre todo de la puesta en juego de una “distancia corta” de la metáfora. En su acortar la distancia de la metáfora (del griego *meta-phorrein*: “lo que lleva más allá”), la visión marosiana cortocircuita los rumbos y programas de la figura en una deriva metonímica por lo presente en que lo imaginado sucede de inmediato por contagio o imantación de los cuerpos erotizados. De modo que las “perlas” de los dientes, las “mujeres-hombres” de los hongos o lo “diabólico” de una casa o una tarde otoñal cobran vida más allá de su condición de “figuras”, protagonizan micro-peripecias, sal-

tan al horizonte de sucesos y experiencias que conforman –con-figuran– la **realidad** de un mundo. De ahí la oscilación entre la incredulidad y la certidumbre de lo verdadero que produce la lectura de estos microtextos –un efecto análogo al que se atribuye, en otro fragmento con proyección fractal o salto metatextual, a la colección de huevos que “pone” la niña-autorial:

Fue cuando empecé a poner muchísimos huevos, blancos, muy bellos, con perla, cristal y pedrería.

Yo oculté bien la colección, pero, algún día la mostré.

Unos dijeron: no puede ser!

Otros dijeron: Es verdad. [...]

Y adentro se cumplían mis diabólicos y fragantes casamientos (di Giorgio 1985: 122).

Es una oscilación comparable a la que propone un famoso microrrelato de Coleridge –o lo que Borges hacia 1952 leyera como tal, y hoy es difícil no leer retrospectivamente como una versión precursora y sustancialmente mejorada de un celeberrimo microrrelato de Monterroso que por alguna razón parece imposible dejar de citar en todo simposio dedicado a la microficción (este trabajo no será una excepción). Lo propongo como conclusión –una conclusión infraleve, que no se distinga demasiado de lo que pueda venir antes o después– en la medida en que expresa lo esencial del asombro –la paradisíaca “flor de lis”– que nos deja la lectura de los microtextos de Marosa di Giorgio: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (Borges 1952: 17).

## Bibliografía

- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (1978) [1973]: *El placer del texto*. Trad. Martí Soler. México, D.F.: Siglo XXI.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2000): *Interpretación y eclipse: ensayos sobre literatura uruguayo (Lautréamont, Julio Herrera y Reissig, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Marosa di Giorgio)*. Montevideo: Linardi y Russo.
- BORGES, Jorge Luis (1952): "La flor de Coleridge". En: *Obras completas. Otras Inquisiciones*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, pp.17-19.
- DI GIORGIO, Marosa (1985): *Mesa de esmeralda*. Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_ (1993): *Misales*. Montevideo: Cal y Canto.
- \_\_\_\_ (1999): *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2000): *Los papeles salvajes*. Vols. 1 y 2. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2003): *Rosa mística*. Buenos Aires: Interzona.
- \_\_\_\_ (2004): *La flor de lis*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- \_\_\_\_ (2006): *Camino de las pedrerías*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- DOBRY, Edgardo (1999): "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588: 45-57.
- DUCHAMP, Marcel (1983): *Notes*. Ed. & Trans. Paul Matisse. Boston: G. K. Hall & Co.
- ECHAVARREN, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus.
- EPPLE, Juan Armando (1990): *Brevísima relación: antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago: Mosquito.
- ETTE, Ottmar (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- \_\_\_\_ (ed.) (2008): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- FREUD, Sigmund (1987 [1909]): "Der Familienroman der Neurotiker". En: *Gesammelte Werke*. Vol. 7. Frankfurt a.M.: Fischer, pp. 227-231.
- GARCÍA HELDER, Daniel (2001): "Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio". En: *Milpalabras*, 2: pp. 8-11.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1997): *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Siglo XXI.
- KAYSER, Wolfgang (1957): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- LAGMANOVICH, David (1994): "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano". En: *Chasqui*, 23, 1: 29-43.
- \_\_\_\_ (ed.) (2005): *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_ (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- MARTÍN, Rebeca/Valls, Fernando (eds.) (2002): "El microrrelato en España". En: *Quimera: Revista de Literatura*, 222, pp. 10-44.

- NOGUEROL, Francisca (ed.) (2004): *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura. (Congreso Internacional de Minificción, Salamanca, 2002)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NOVALIS (1989): *Dichtungen und Fragmente*. Ed. Claus Träger. Leipzig: Verlag Philipp.
- OVIDIO, Publio Nasón (1995): *Metamorfosis*. Trad. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2007): *Arte de amar*. Trad. Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid: Hiperión.
- POLLASTRI, Laura (1994): "Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea". En: Azar, Inés (ed.): *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Organización de Estados Americanos, pp. 341-352.
- \_\_\_\_\_ (2007): *El límite de la palabra: antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- PRIETO, Julio (2008): "Less is more: die Würze der Kürze am Río de la Plata". En: Ette, Ottmar (ed.): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 53-67.
- \_\_\_\_\_ (2011): "Sobre ilegibilidad y malas escrituras en Hispanoamérica". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 777: 1-5.
- \_\_\_\_\_ (2012a): "Rabie Garcilaso: nación, traducción y errancia en el Río de la Plata". En: Gallego Cuiñas, Ana (ed.): *Entre Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 47-60.
- \_\_\_\_\_ (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert.
- ROTGER, Neus/ VALLS, Fernando (eds.) (2005): *Ciempiés: los microrrelatos de Quimera*. Matató: Ed. de Intervención Cultural.
- SCHLEGEL, Friedrich (1982): *Werke in einem Band*. München: Carl Hanser.
- VALLS, Fernando (2008a): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2008b): "Últimas noticias sobre el microrrelato español". En: *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 741. <[http://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA\\_741.html](http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_741.html)>, (16/03/2015).
- VÁSQUEZ, Gilberto (2008): "El esplendor de las metamorfosis: erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio". En: *Anales*, 11: 261-282.
- ZAVALA, Lauro (2000): *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*. México: Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2002): "La minificción en Hispanoamérica". En: *Quimera: Revista de Literatura*, 211-212: 11-78.
- \_\_\_\_\_ (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.





# Difícil diminuto: midiendo el impacto de la microficción en el contexto de una tipología general de lo micromediático

Rike Bolte  
Universität Osnabrück

## 1. Introducción

En los años ochenta del siglo xx, Italo Calvino prevé, entre las opciones para una literatura del futuro, la *leggerezza*, la *rapidità*, la *esattezza*, la *visibilità*, y la *molteplicità* (Calvino 1988); aproximadamente una década después, Espen Aarseth expone su teoría de la literatura ergódica (Aarseth 1997).<sup>1</sup> La publicación de estas posiciones teóricas augurales y sintomáticas de una modernidad sustancialmente determinada por la hipertextualidad, coinciden a su vez con la creciente aprobación de un género literario de envergadura material reducida pero de gran efecto, que ante todo en el mundo hispánico<sup>2</sup> impulsa una profusa inventarización crítica: la microficción.

Este artículo no indagará en la historia de este género –iniciada con el grafito y la epigrafía y puesta al día con la microficción moderna de las escrituras vanguardistas y posmodernas–, ni en sus características temáticas o poético-retóricas. Su propósito es más bien seguir algunas observaciones provenientes de la ciencias de la comunicación, que pueden ser relacionadas con las suposiciones de Calvino y Aarseth, entre otros, y verificar si el impacto literario que produce la microficción es parecido al impacto me-

---

1 El concepto de la ergodicidad proviene de la física. En el mundo literario significa la participación que realiza el lector/la lectora en la producción estructural de un texto y el camino (trabajoso, paso por paso) que recorre la lectura. “Ergódico” viene del griego y quiere decir obra y camino.

2 Gracias a las obras de Cortázar y Borges, pero sin ser definido como tal, el género encuentra tempranos maestros que se publican también exitosamente en Europa; en los años ochenta la microficción se da a conocer en Estados Unidos. Al mismo tiempo en Hispanoamérica la aparición de las primeras antologías hace que el fenómeno se asiente, el género cobre más y más relieve y se inicie el debate sobre su denominación. Para un panorama con exhaustivas crono-bibliografías, exposiciones terminológicas y observaciones conceptuales valiosas, cf. Lagmanovich (2006) o Zavala (2005).

diático más general que se suele identificar como “micro”. A continuación se averiguará sobre las estrategias que, en comparación con las escalas mediáticas de los macro o monomedios,<sup>3</sup> parecerían tener menos visibilidad, pero en definitiva, y como demuestran también los efectos en el mercado (p.ej. las estrategias de marketing viral), son muy influyentes. El artículo dará una orientación acerca de la definición y el funcionamiento de los micromedios y de su micro-impacto; además preguntará si la microficción puede ser medida según estos mismos parámetros y si el intento de medirla es, a su vez, adecuado a su medida.

## 2. Los nano- o micromedios: su unidad de medida

Se conoce como nano- o micromedio, a todo medio focalizante de reducida escala que con gran efecto y eficiencia se dirige a un público “prosumidor” y es difundido de forma tanto digital como análoga. Los micro- o nanomedios se generaron y adquirieron importancia con el surgimiento de los nuevos movimientos sociales y sus respectivas redes virtuales. Juegan un papel importante en los círculos de escaso presupuesto, y se adecúan a los intereses específicos de cada grupo social. En concreto, hablamos de medios de información verbal, acústica o visual en formato comprimido: blogs, *netcasts*, tuits, mensajes de texto en la telefonía móvil, pero también de aquellos que tienen un soporte convencional/material como los volantes o los *fanzines*.

Los términos “nanomedio” y “micromedio”, que –aunque no sea del todo correcto, ya que lo nano es más pequeño –son a menudo utilizados como sinónimos, remiten a los prefijos definidos por la Oficina Internacional de Pesos y Medidas (Bureau International des Poids et Mesures, BIPM).<sup>4</sup> Las dos nociones fueron adaptadas para las Ciencias de la Comuni-

<sup>3</sup> Como monomedio se entiende el medio de comunicación analógico que se sirve únicamente de un soporte de fijación y representación –la televisión, la radio, el diario.

<sup>4</sup> El BIPM es la institución mundial de coordinación de la metrología fundada en 1875, situada en las afueras de París. Su objetivo es asegurar la uniformidad de las medidas en todo el mundo –preocupación de cierta trayectoria histórica consolidada en el siglo xvi y radicalizada con la revolución industrial. El BIPM tiene bajo su autoría la publicación del Sistema Internacional de Unidades (SI Brochure), donde se encuentra el alistado de prefijos de múltiplos y submúltiplos decimales, entre ellos “micro” y “nano”. Cf. <[http://www.bipm.org/utis/common/pdf/si\\_brochure\\_8\\_en.pdf](http://www.bipm.org/utis/common/pdf/si_brochure_8_en.pdf)> (15.04.2013). Ante todo p. 121.

cación por John D.H. Downing y Mojca Pajnik, autores que expresaron la esperanza de que “la gente empiece a comprender el enorme impacto que las nanotecnologías suponen en nuestro mundo actual”. Downing y Pajnik señalaron la necesidad de desembarazarse de “la obsesión con el poder de los grandes medios de comunicación” (Downing 2010: 1).

También Ottmar Ette recurre al prefijo “nano” (Ette 2008) cuando reclama la inspección del fenómeno microficcional por una ciencia literaria entrelazada con las ciencias exactas, o nanométricas<sup>5</sup>, y además enfatiza el principio de lo fractal.<sup>6</sup> Los formatos textuales a escala reducida, así arguye Ette, no son invisibles, sino que representan, al contrario, una huella potente como la de los mundos investigados por la nanometrología. Pareciera oportuno cuestionar si lo micro o nano automáticamente tiene que contener lo macro. Ette señala que en la nanofilología todo está en juego (“Es geht der Nanophilologie ums Ganze”, Ette 2008: 1), subrayando con ello la categoría de lo total (o de una totalidad) en su dialéctica con lo singular. Justamente esta suposición lleva a uno de los aspectos de investigación más básicos y fascinantes de lo micro o nanomediático: la pregunta sobre si los micro o nanomedios, entre ellos los literarios, conforman las partes de un todo que debe ser mirado desde un punto de vista holístico, o si una posición reduccionista para una crítica de lo micromediático es más adecuada. Esta duda no solamente concierne al axioma de la superioridad del todo sobre la suma de sus partes, sino propone también la pregunta acerca de si el todo representa un estado pre-analítico. La producción de micro- o nanomedios en la literatura –y en otros terrenos de la comunicación–, sigue por un lado, según nuestro entender, la regla de lo recursivo (al orientarse

5 “Nano” deriva del latín *nanu* o del griego *nannos* y significa “enano”. Richard Feynman fue el primero en referirse a las posibilidades de la nanociencia y la nanotecnología. Hoy día la nanotecnología es un campo de las ciencias aplicadas que se dedica al control y a la manipulación de la materia a una escala menor que un micrómetro, y en especial a la escala de los nanómetros.

6 Lo fractal (de uso subst. y adj., derivado de lat. *fractus*, quebrado) es un término de la matemática geométrica, pero diferente a la geometría tradicional. Su determinación ha sido protagonizada por Benoît Mandelbrot. Lo fractal se refiere a conjuntos geométricos cuya dimensionalidad es difícil de definir; algunos conjuntos fractales (autosimilares o cuasiautosimilares) presentan una misma forma que el todo, pero a otra escala y con ciertas divergencias formales (Mandelbrot 1993; y el Blog *third.apex.to:fractovia*: “La naturaleza de los fractales”, <[http://www.fractovia.org/art/es/what\\_es1.shtml](http://www.fractovia.org/art/es/what_es1.shtml)> (17.04.2013). Existe el arte fractal, cuyo campo más llamativo es el visual y el musical; ambos son impulsados por las dinámicas de un crecimiento que, según la teoría del caos, parte de que de un orden establecido se desprenden siempre nuevas formas que aumentan la complejidad del todo.

hacia los grandes modelos mediales o literarios), por el otro se caracteriza por una singular variación analítica y lúdica.

Con Downing, cabe precisar que el nano- y micromedio<sup>7</sup> responde a los grandes y potentes medios de comunicación masiva –la televisión, la prensa, la radio–, pero igualmente debe su propia existencia al creciente desarrollo de las tecnologías de comunicación a gran escala. No obstante, el micromedio toma una posición contrahegemónica o contrainformativa<sup>8</sup> y por consecuencia es capaz de fomentar un contrapúblico (Fraser 1990, 1997). Esta convicción es optimista, si se toma en consideración que desde hace tiempo el mercado convencional también se sirve de estrategias micromediáticas. Las empresas comerciales aplican en gran medida el marketing viral, es decir, que se sirven de estrategias interruptivas, lanzando informaciones comprimidas e inclusive aptas para una participación del destinatario.<sup>9</sup>

Pero en momentos de crisis (política, social, económica), se hace sin duda patente el estatus comunitario de los micromedios; en situaciones de movilización civil adquieren un valor único –efecto que aumenta su uso y su popularidad. Por tal motivo, y con el fin de hacer una doble prueba de fuerza de lo micro, queremos transferir algunas de las características de lo micromediático a la microficción. Para ello profundizaremos un tanto más en el “océano” en el cual se desarrollaron los micromedios, y propondremos un catálogo de características que ayudarán a captar el impacto de esta unidad de medida para el mundo literario.

7 A continuación nos abstendremos de nombrar siempre ambos prefijos, y optamos por “micro”, como concepto general.

8 “Contrainformación” significa una práctica de información no oficial y en muchos casos minoritaria que aspira a llenar las lagunas de información creadas por los medios masivos de comunicación. Su existencia se debe a que éstos por tener que ofrecer una suma de noticias globales no pueden prestarle igual atención a los fenómenos ya por razones sociales menos visibles y a que además dependen de las decisiones niveladoras o negadoras impartidas por las esferas del poder (Rodríguez Esperón/Vinelli 2004).

9 La lógica publicitaria en su versión tradicional se caracteriza por una gran asimetría y una organización *top down* (que va desde arriba hacia abajo). La lógica del Web 2.0, y sus implicaciones micromediáticas, como también la influencia de un supuesto contrapúblico, ponen en camino un principio más bien *bottom up* (abajo > arriba). *Top down* y *bottom up* son métodos de procesamiento informático y como tales analizados por las ciencias de la información; su mención más extendida ocurre también en otras ciencias sociales.

### 3. Navegando en el océano de la Web 2.0: la *Schwarmintelligenz* (inteligencia colectiva) y las aguas de los micromedios

La Web 2.0 facilita la publicación y la difusión de productos colectivos realizados por los usuarios. Su interactividad o intercreatividad —que es la diferencia sustancial de la Web 1.0—, dejó atrás el principio de que pocos operadores decidan sobre un funcionamiento más bien estático de la red. Desde que la Web 2.0 puso en función a diversos sistemas de *content management* que posibilitan una descentralización del mantenimiento informativo, nació un *pool* digital agendado por el *prosumer*, de acceso puntual y personal. Y una vez que fue ganando terreno este principio del *user generated content* atendido de forma cuantitativa como cualitativa por el prosumidor, la red recibe impulsos subjetivos y, como sabemos por *facebook*, en uno que otro caso también bastante privados. La colectivización que resulta de esta evolución, puede ser tomada como metonimia de un cambio paradigmático más global de las prácticas comunicacionales y mediáticas, porque en ella se alterna la comunicación *one way* (del televisor al consumidor) o *two way* (del teléfono), hacia una red de *interfaces* digitales que superan en gran medida a los dispositivos de entrada y salida “primitivos”.<sup>10</sup> De tal forma, la Web es procesadora de un nuevo tipo de acercamiento comunicacional que conlleva una virtualización y una hipertextualización del contacto y de los canales. En este transcurso, también los documentos viven una transformación: el documento digitalizado se desprende progresivamente del monomedio, adquiriendo una totalidad que un soporte material, y menos uno singular, no puede abarcar. Inclusive en el caso de documentos más aislables, ha de admitirse que la Web 2.0 por sus opciones de autopublicación y del *mash up* (la recombinación de contenidos puestos a disposición por los usuarios), abre sus puertas a la inteligencia colectiva, a la *Schwarmintelligenz*.<sup>11</sup> Esto implica que los usuarios entran en un intercambio acerca de su actividad y que conforme a esto sean menos influenciables (Sivera Bello 2008: 44). La creciente interconectividad, empero, también da motivos para diagnosticar un aumento del caos o una aparentemente inabarcable fragmentación —o simplemente un *overload* informativo. En el contexto de este gran escenario virtual de doble

10 Entre los dispositivos de entrada y salida primitivos se cuentan la pantalla o el *mouse*.

11 Traducido literalmente, *Schwarmintelligenz* quiere decir inteligencia de bandada, enjambre o cardumen.

efecto, es oportuno tener en cuenta que la red es el gran “ecualizador” de los medios en su totalidad (Sivera Bello 2008: 46), que refleja las estrategias convencionales del mercado y, además, las intensifica. No obstante, Sivera Bello advierte que una comunicación exitosa necesita menos del *top down* que del *bottom up*.<sup>12</sup> Esto quiere decir que el mensaje no sea tanto dictado por un autor, sino que ante todo le (cor)responda al destinatario, y que en el caso ideal “debe de despertar un impulso” (Sivera Bello 2008: 46). Asimismo, la autora destaca que es “la gente” la que hace al medio –y es el medio–, y en estas condiciones “se mueve como pez por las aguas de los micromedios” como también “por aquellas de los medios masivos” (Sivera Bello 2008: 46). En suma: si los medios masivos de comunicación son los mensajes y a la vez se conjugan con los prosumidores, los micromedios –que también son la gente, para ser más exactos: que tanto más son la gente, si seguimos el tenor de los estudios referidos a la temática– serían los “mensajitos”, los SMS o tuits, cuya característica central es la de tener un impacto muy exacto, y una especial habilidad de insertarse en la fluidez de la telefonía móvil o de la red.

Para hablar del micromedio literario, vale destacar que la microficción sin lugar a duda está experimentando un *updating* digital y que saca provecho de muchos de los aspectos mencionados. Pero también hay que considerar que el género conforma la “larga estela” (Anderson 2006)<sup>13</sup> del macro-espacio literario. ¿Esto quiere decir que a su vez es un objeto y un producto de la *Schwarmintelligenz*? Para poder responder a esta pregunta, ahondaremos en algunos otros puntos que caracterizan al mundo micromediático.

#### 4. El micro-impacto: Denominaciones y características micromediáticas

El catálogo que queremos proponer para la identificación de lo micromediático en la literatura se enlaza con las definiciones de lo micromediático en el campo de las comunidades expresadas por Downing que, en primer

<sup>12</sup> Véase también la nota n° 9.

<sup>13</sup> Chris Anderson ve al futuro económico en los productos nicho, es decir en los elementos fractales que dentro de los segmentos del mercado apuestan menos a la masificación que a la especialización y particularización. Este diseño de los productos a medida del cliente tiene más potencial de satisfacción –y conforma algo así como la estela de un gran buque de carga.

lugar, supone una larga historia de esta medida de la comunicación, y hasta una dimensión antropológica, decididamente no sólo tecnológica, hecha patente en los *Flugblätter* (Downing 2010: 2), los panfletos revolucionarios, el arte callejero, los afiches, los movimientos de cine documentalista,<sup>14</sup> las radios comunitarias, etc. Downing entiende como micromediáticos también a los pañuelos que visten las Madres de Plaza de Mayo para recordar a sus hijos e hijas que fueron víctimas de la desaparición forzada en Argentina, y a otras estrategias que enfrentaron y denunciaron a sistemas represivos. De tal forma, se supone una cercanía de estas prácticas con lo micropolítico<sup>15</sup>, entendiendo como micromediática una manifestación y “movida” que haga uso de códigos para introducirlos en sus intentos de visibilización, y que se sirva de la técnica del enlace con la que los “anunciantes”<sup>16</sup> dejan huellas potentes y se hacen notar de forma rizomática.<sup>17</sup>

14 Para hacer más patente la lógica micromediática ahondaremos en el caso del cine documentalista. Un ejemplo es el cine piquetero, también llamado videoescrache, práctica que surgió en Argentina con la crisis económica y social del cambio de siglo y rápidamente adquirió un grado bastante alto de profesionalización. El cine piquetero se basa en la participación de personas afectadas por los efectos de la política neoliberal en la producción de documentaciones sobre éstos mismos. Es un movimiento mediático intervencionista que tiene el fin de denunciar y transformar la realidad social bajo crítica. Al cine piquetero lo caracteriza una producción no-convencional, desjerarquizada, horizontal, la proximidad (subjetiva y/o colectiva) al objeto de representación y análisis y a su vez una distancia impuesta por el dispositivo medial, la cámara. Tiene precursores en el Tercer Cine, El Cine Liberación o el Cine Base de los años sesenta y setenta del siglo xx, pero comparado con éstos es más radical en lo que la coparticipación del (espacio) público respecta. Además, es sumamente apto para el internet, y en especial para portales como YouTube. Su existencia se debe no solamente al surgimiento de los nuevos movimientos sociales, sino además a la mayor accesibilidad de los medios requeridos, las cámaras, que justamente entraron al mercado debido a la política neoliberal. Su uso “insurgente” por ende puede ser entendido como micromediático en un sentido variado del término: se basa en la apropiación de un producto convencional del mercado, ignora las reglas del trabajo periodístico y fílmico institucionalizado, y se nutre en primera línea de las redes de difusión que provee la WEB. Como fenómeno micromediático por lo demás da fe de la creciente visualización de la cultura de información (y contrainformación).

15 Como micropolíticas se definen las formas y estrategias minoritarias de poder o toma de poder caracterizadas por la organización informal, la cotidianeidad, lo lúdico e inclusive la anomía. Los movimientos micropolíticos se articulan mejor cuando no hay instancias controladoras ni instrucciones directivas; las iniciativas micropolíticas (la toma de fábricas o la organización de grupos de derechos humanos) por supuesto no siempre conservan plenamente lo micropolítico e inclusive se deforman, experimentando tomas de poder convencionales y jerárquicas.

16 Aquí el sujeto que aplica estrategias micromediáticas es una metonimia del “anunciante” comercial.

17 Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Milles plateaux*, plantean un análisis del poder y proponen un modelo micropolítico del mismo como también una micropolítica del

Efectivamente, los dos aspectos más fundamentales para entender a lo micromediático son el uso de la expresión comprimida y la conexión, y con ello la producción de una “comunicación horizontal” (Downing 2010: 15). No obstante, se ha de remarcar que la comunicación micromediática se sirve, sin duda, de “canales” (neutrales) de comunicación. Por lo tanto es todo el “tejido y (la) textura cultural” (Downing 2010: 17) que le sirve como contexto en el cual realmente organizarse como comunicación móvil o “multitud instantánea”.

Las numerosas denominaciones existentes para lo micromediático – medios alternativos, civiles, tácticos, independientes, contrainformativos, participativos, sociales, etc.– surgen de un gran y variado intento de investigación, y esto a pesar de que “en general lo demasiado ‘nano’ (o micro) (pareciera no) merecer el gasto de energía que requiere la investigación” (Downing 2010: 6).<sup>18</sup> Las mencionadas denominaciones, algunas más precisas, otras refutables por eufemísticas o romantizantes, otras a su vez intencionalmente anti-definitorias (“medios tácticos”, Lovink 2002: 268)<sup>19</sup> o retóricas e ideológicas (“medio independiente”), se caracterizan por un intento de atrapar algo escapadizo, irritante y en parte desvalorizado como trivial. Quisiéramos enfatizar esta cualidad escurridiza, o “dinámica” para hablar del micro-impacto, cuyas características podrían ser:

1. la cercanía, la conectividad, la circulación } en términos de espacio
2. la instantaneidad, la interruptibilidad, la secuencialidad } en términos de tiempo
3. la condensación de intereses, un alto nivel de reconocimiento y accesibilidad, la intervencionalidad, *bottom up* } en términos de funcionamiento y efecto

Estos tres niveles de lo micromediático conforman una estrategia contra “la falacia del gigantismo” (Downing 2010: 24) y a favor de lo cotidiano y “ordinario” (Rennie 2006: 41), aspecto que asimismo implica que los activistas micromediáticos no tengan fines de lucro, y menos de grandes

---

deseo, dentro de cuya matriz (rizomática) se fomentan, en el subsuelo del sistema macropolítico, impulsos y pulsaciones a la larga poderosas (Deleuze/Guattari 1980).

18 Esto se debe a que –más allá de las unidades de medida publicadas por el BIPM– la escala pequeña rehuye la definición, y se presta menos para crear estándares (Downing 2010: 20).

19 Lovink enfatiza la dinámica de las alianzas temporales, efímeras –por ende poco definibles. También su denominación, por pretender definir algo indefinible, es criticable.



ganancias. Para que haya un intercambio acerca de este consenso, se necesita de plataformas de comunicación (Rennie 2006: 35) en las cuales se articula y se difunde un saber específico. La plataforma en este contexto es una noción metafórica, que no habla tanto de un espacio de posicionamiento elevado por sobre un sistema inferior, sino más bien denomina un sistema operativo, en el cual se desarrollan y desde el cual se comunican y se comparten (o: se “lanzan”) informaciones justamente acerca de cómo operar. El micromedio reclama conocimientos respecto a lo que según los criterios canónicos no es necesario ser visibilizado. De tal forma, imparte una conciencia propia, y se compromete por la semantización de lo oculto/ocultado. El objeto del micromedio por ende es lo que yace en las profundidades, en las áreas que no tienen cobertura macromediática, y lo que se suele llamar *bottom of the iceberg*. A continuación veremos cómo esta imagen se traduce al mundo de la microficción.

##### 5. *The bottom line is...: el micro-impacto del iceberg que se cruza con el “texto mayor”*

Abordado ya al inicio de este artículo lo cuasi-oceánico de la Web, valga aludir a la imagen del Titanic en su colisión con el iceberg que utiliza Fabián Vique para ilustrar la fuerza subtextual de la microficción, y en especial del microrrelato (Vique 2004). Vique por supuesto remite a Ernest Hemingway y a la “escritura de la omisión” de este autor, o la así llamada *iceberg theory* (Smith 1983), para dar una idea de la potente invisibilidad de lo no dicho que yace debajo de la magnífica visibilidad de aquella parte del texto sí digna de moverse en la superficie (como lo dicho). A la par el modelo del iceberg se presta para ilustrar “cómo en la minificción lo sugerido sostiene lo dicho” (Vique 2004: 83), y que, como por su parte fundamentó Hemingway, el mundo sumergido arrastra fuertes cargas subtextuales que reclaman un trabajo hermenéutico más profundo.

Vique pinta al Titanic como una especie de monstruo –metonímico– de los grandes textos canónicos, y habilita al iceberg como el microtexto que se le pone en el camino. Si tomamos en consideración las características micromediáticas que enumeramos en el capítulo cuatro, –la cercanía, la conectividad y la circulación; la instantaneidad, la interruptibilidad y la secuencialidad; la condensación de intereses, la optimización del reconocimiento y la accesibilidad (y su efecto de horizontalidad, o *bottom*

*up*)— y las transferimos a este cuadro en el cual se cruzan: un témpano (cuya existencia se debe a la descarga de las plataformas de hielo que constantemente eliminan su carga) y el gran transatlántico hundido en 1912, al formato literario micro y en especial al microrrelato, nos percatamos de varias similitudes significativas entre lo que produce su micro-impacto y lo que alienta al impacto de los micromedios en general.

Sin poder dedicarnos aquí con lujo de detalle clasificador y diferenciador a la microficción y sus subgéneros (Lagmanovich 2006; Zavala 2005; Koch 2004)<sup>20</sup>, nos limitamos a entender especialmente al microrrelato como un texto narrativo ficcional, de limitada o mínima extensión. De acuerdo con Lagmanovich identificamos al género como (tras)lúcido; también confesamos que de vez en cuando nos deja “helados”. Con la carga de nuestras lecturas canónicas a cuestas, nos cruzamos con él como el Titanic se cruzó con el *iceberg*; el desafío de enfocarlo correctamente para poder explicar qué es, y no hundirnos, pese a que el inventario de sus orígenes y características actuales realizado por un buen número de eruditos y eruditas, es grande.

## 6. El peso propio de la microficción

El experimento de poner los aspectos característicos de la microficción en cortocircuito con las características esbozadas para el entendimiento de los micromedios, debería ayudar a cerrar alguna laguna en la investigación de este género. Valga como prueba la siguiente (tentativa) catalogación de algunos aspectos del micromedio literario:

- su extensión intensa y la función operativa del *in medias res* lo aproximan —inclusive lo impulsan— a su objeto de narración como tam-

<sup>20</sup> David Lagmanovich no solamente aclara las diferencias entre la minificción y el microtexto que entiende como cualquier tipo de texto de mínima extensión (incluyendo a anuncios publicitarios, notas de prensa, etc); por sobre todo recalca las características específicas del microrrelato como basadas en: 1. la condición ficcional, 2. la extensión textual (o cantidad de palabras), y 3. la narratividad (Lagmanovich 2006: 23-31). A la vez el autor no distingue, como sí lo hace Dolores Koch, el microrrelato del microcuento. Lauro Zavala introduce la noción del cuento mínimo, y parte de la “minificción” —que según él designa textos de no más de 400 palabras— como denominación básica (Zavala 2005: 89-90). Su valiosa sinopsis considera los formatos y géneros textuales de extensión mínima, incluidos los extra-literarios.

bién a su destinatario (> cercanía, instantaneidad, interruptibilidad, intervencionalidad);

- su reducida extensión lo hace ser rápidamente captable para la primera clasificación (visual), precedente a la lectura (> óptima tasa de reconocimiento);
- su formato es apto para la conectividad: dispara una economía del enlace y de la circulación y lo pone a un nivel alto de complicidad intertextual (> secuencialidad, accesibilidad, condensación de intereses).

Todos estos aspectos deberían ser puestos a prueba con ejemplos, ejercicio para el cual no hay espacio en este artículo. Sin embargo queremos esparcir algunos distintivos que los hagan más palpables. Por ejemplo, la microficción es secuencial y además “comunitaria”, si pensamos en la creciente comunidad bloggera dedicada a ella como además en las lecturas y concursos que la celebran y que “disparan” cadenas de microrrelatos dedicados a un mismo tema.<sup>21</sup> Este rasgo nos remite a los aspectos micromediáticos que enumeramos en el capítulo cuatro bajo el rubro 2) y 3) y nos permite confirmar la categoría de la *Schwarmintelligenz*, o la de una red de *prosumers* de la microficción que imaginamos como una especie de “club” de juego, muy profesionalizado en los pases intertextuales.

La instantaneidad, un aspecto temporal nombrado bajo 2), es recalcada por Luisa Valenzuela, cuando dice que el microrrelato es un “rábano recién arrancado de la tierra” (Valenzuela 2004: 7); de ella se desprende también la interruptibilidad, mencionada en 3), calidad que además se debe a otros aspectos ya mencionados y se hace patente con el “asalto” que realiza el microrrelato, en cómo es capaz de sorprender. Lo abrupto de muchas construcciones microrrelatísticas anida en su afilada polivalencia, como demuestra el siguiente caso, titulado “Golpe”, de Pía Barros:

21 Las comunidades hispanohablantes dedicadas a la microficción se caracterizan por un elaborado conocimiento de las reglas de juego —entre ellas los patrones de la composición, inmanentes a la producción del microrrelato, y los de la compartición de la puesta en práctica de estas reglas. Esta distintiva la encontramos además expresada a nivel paratextual en muchas obras, por ejemplo dentro de un volumen en el cual aparecen variaciones de un mismo objetivo temático, a las que a su vez recurren otras obras con sus propias variaciones —entre otros casos famosos el “Cuento de Horror” de Juan José Arreola (Obligado 2001: sin paginación, cuento n° 163) que tuvo una gran resonancia intertextual. A menudo las variaciones temáticas de una autoría están conectadas por títulos enumerados, p. ej. “Quijotesca I”, “Quijotesca II”, etc. (Romagnoli 2011: 121-125), o “Final feliz 1”, “Final feliz 2”, etc. (Nassr 2011: 77-78).

–Mamá– dijo el niño, –¿qué es un golpe?– Algo que duele muchísimo y deja amorotado el lugar donde te dio. El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo (en: Obligado 2001: sin paginación, relato n° 148).

Los aspectos elegidos comprueban que el microrrelato es más un optimizador de requisitos que un texto literario de por sí; debe tener el *management* de intereses que tienden hacia el destinatario/la destinataria. No obstante en la microficción parecen más notables, esos aspectos se efectúan en una cualidad casi “enganchadora”, ya que el microrrelato en tendencia insita a querer leer más y más de sus pares (o inclusive a componer uno propio, ponerlo en circulación). Por supuesto, estas características sólo adquieren valor si el microtexto se encuentra en un respectivo contexto, en un tejido cultural y mediático que le sea propicio. Si aplicamos además el concepto de la ergodicidad literaria, conforme a la cual un texto ergódico se define por implementar una lectura no lineal, trabajosa, podemos comprobar que el texto literario micro, en comparación con el texto “mayor”, de hecho impulsa otras dinámicas de la recepción cuyo grado de dificultad inclusive impide una lectura trivial (Aarseth 1997). Pero como Downing advierte que los micromedios por el contrario tienen la fama de tender hacia lo trivial (Downing 2010: 20), y nosotros no queremos incurrir en el intento de definir lo “trivial”, quisiéramos apuntar más bien a otro aspecto propio de la microficción que es comparable con lo micromediático: la categoría de lo viral. Importada de la cultura del marketing y de la lógica de la comunicación de las redes sociales, “viral” significa “transmisión *express*” o “comunicación epidémica”. Su aplicación en el terreno de la microficción se justifica por varios de los aspectos genéricos que expusimos, y ante todo respecto al *management* temporal del género.

Tras esta inventiva de enmarcar la microficción en la tipología más general de lo micromediático, es decir, de las estrategias mediáticas y de comunicación, de organización por enlaces y de expresión comprimida con fines políticos y sociales, queda preguntarse si la literatura micro podría ser igualmente tildada de alternativa, civil, independiente, participativa, etc. Sin duda la característica más general de la relación que establecimos entre lo micromediático y lo microliterario o -ficcional, reside en la categoría del impacto de los microsistemas ante los sistemas mayores, en su flexibilidad y el gran número de distintivos potentes que mencionamos y en que ambas ramas de investigación –la literaria dedicada a la microficción y la que se dedica a los micromedios– están conformes en que las producciones y las

dinámicas a escala micro demandan y merecen un gran gasto de energía investigativa. Una de las particularidades de la microficción, empero, reside en que luce mecanismos muy elaborados de eliminación de carga: su fórmula es la del menos es más. Y esto decididamente le da un peso propio.

## 7. Del supuesto hundimiento del Titanic a la piratería o la autonomía temporal

Con su noción de los “medios tácticos”, Geert Lovink propone un instrumento denominativo que sea capaz de captar la naturaleza pasajera y explícitamente veloz de los movimientos micromediáticos, y cuenta entre sus impulsores a los piratas informáticos, a los artistas y los activistas (Lovink 2002: 268). Hakim Bey por su parte enfatiza la “autonomía temporal” de los movimientos que él denomina *poetic terrorism*, *art sabotage*, etc., y demuestra que todos ellos se sirven de comunicados micromediáticos para anunciar sus intereses (Bey 1985). Llama la atención la categoría de la autonomía temporal, ya que pareciera corroborar la hipótesis de que la aspiración a una autonomía absoluta no sería realmente compatible con las convicciones micromediáticas. De tal forma, si situamos la microficción en el mencionado cuadro teórico empírico, no solamente pintado por Downing, sino también por Lovink y Bey, no asombra una observación como la de Flavia Company de que no hay editorial que quiera publicar microrrelatos realmente micromediáticos, a saber: editados en páginas sueltas y por ende genéricamente autónomos, es decir, sin el soporte convencional del libro.<sup>22</sup> No hay lugar a dudas de que el microrrelato no es un *croquis*, un pre-texto, sino un formato literario autónomo y además especial, que merecería un formato de publicación propio (Lagmanovich 2006: 13). Pero el principio titánico, pese a la honrosa existencia de editoriales que demuestren afición a la microficción, es el del mercado hegemónico. Solamente él tiene la autonomía de concederle a las manifestaciones menores ciertos nichos de expresión, por ejemplo en forma de libros de microficción de

<sup>22</sup> Idea expresada por la autora en un taller de microficción en el marco del encuentro internacional “Literarische Brennpunkte. Mikrotex te aus Lateinamerika und Europa”, llevado a cabo el 22 y 23 de octubre de 2011 en la casa de literatura Lettrétage, Berlín; <<http://literarischebrennpunkte.wordpress.com/start-2/>> (15.04.2011). Representaron la microficción en lenguas hispánicas las autoras Company, Patricia Esteban Erlés, Ildiko Nassr, y Juan Romagnoli.

formato reducido y tirada limitada, que se publican bajo la condición de que sigan adelante los proyectos de gran tamaño.

## 8. La escala exacta para la futura investigación de la microficción

Para concluir, quisiéramos cuestionar si las miradas investigativas dirigidas a la microficción eligen la medida exacta, adecuada, para hablar de su objeto. En general los trabajos de análisis –incluido este artículo– siguen trayectos de “larga estela”. Aunque no hayamos profundizado en las características temáticas y poético-retóricas propias de la microficción para darle más espacio a su asignación dentro de lo micromediático, a esta altura de nuestro estudio finalmente sí podría escapársenos el ademán macro-argumentativo de resumir sus instrumentos más eficaces –lo sugestivo, lo proteico, paródico, etc.; las estructuras elípticas y metalépticas, las construcciones narrativas anafóricas y epifóricas– y el impulso de asociarlos con las respectivas tradiciones históricas –la epigramática, las narrativas mitológicas, la inclinación a lo fantástico, etc. Reconocemos que este artículo mismo es la prueba de cuán difícil es hablar de la microficción en formato reducido, y de que la búsqueda de un modelo clasificador para la microficción por una tradición de nuestra disciplina, recurre a un aparato científico que suele ser “macro”. Quisiéramos cerrar con el siguiente microrrelato de Luisa Valenzuela:

Pregunta: Quién capitanea el bergantín de tres mástiles que navega señorial sobre los espejismos? Respuesta: El pirata Morgan y su señora la Fata Morgana (Valenzuela 2007: 343).

Y responderle con un micro académico, autocrítico, que enfatiza el desiderátum de una micro-investigación de la microficción ante los formatos académicos establecidos: “Pregunta: Quién capitanea el titanic de la investigación literaria que se abre paso por las aguas heladas y se encuentra con el iceberg del microrrelato? Respuesta: una comunidad que otea el horizonte con grandes expectativas y goza de su estela, pero aun no encuentra la entrada exacta al puerto.

Otra observación más: también podrían ser objetos de estudio las publicaciones de investigación sobre la microficción y los respectivos micromedios de publicidad (programas de simposios, volantes de lecturas). En general, la simbolización visual impartida por estos medios recurre a dis-

positivos de la microscopía, para hacer patente que su objeto está fuera del rango de la resolución perceptiva natural o por lo menos de una percepción satisfactoria; a menudo se evidencia un deseo por imágenes potentes que transmitan lo que a simple vista no es captable, o que por lo menos amplíen la representación natural mediante un microscopio o una lupa (o una piedra de lectura). Con vistas al avance de las técnicas métricas que incluyen lo nano y otros submúltiplos de unidades métricas como lo pico (la billonésima parte de una unidad), estos dispositivos simbólicos ya parecen nostálgicos. Tanto más podemos cuestionar si no hace falta invertir en el desarrollo de un Sistema Internacional de Unidades para la medición de la micro-, la nano- y la futura picoficción; y si acaso no haría falta una aproximación más acorde a la escala de estos futuros objetos.

## Bibliografía

- AARSETH, Espen (1997): *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- ANDERSON, Chris (2006): *The long tail: why the future of business is selling less of more*. New York: Hyperion.
- BEY, Hakim (1985): *T.A.Z.: The temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. New York: Autonomedia.
- CALVINO, Italo (1988): *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1980): *Milles Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DOWNING, John (2010): “Nanomedios de comunicación”, texto preparado para la conferencia *Medios comunitarios, movimiento sociales y redes*, organizado por la Cátedra UNESCO de Comunicación InCom-UAB y el Centro de Estudios y Documentación Internacional de Barcelona (CIDOB). <[http://www.portalcomunicacion.com/catu-nesco/download/2010\\_DOWNING\\_NANOMEDIOS%20DE%20COMUNICACION%20C3%93N.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/catu-nesco/download/2010_DOWNING_NANOMEDIOS%20DE%20COMUNICACION%20C3%93N.pdf)> (17.04.2013).
- ETTE, Ottmar (ed.) (2008): *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer.
- FRASER, Nancy (1990): *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*. Milwaukee, WI: University of Wisconsin-Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies.
- \_\_\_\_ (1997): *Justice interruptus: critical reflections on the “postsocialist” condition*. New York: Routledge.
- KOCH, Dolores (2004): “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” En: Noguerol Jiménez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 45-51.

- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- LOVINK, Geert (2002): *Dark fiber: tracking critical internet culture*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- MANDELROT, Benoît (1993): *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Barcelona: Tusquets.
- NASSR, Ildiko (2011): *Animales feroces*. Buenos Aires: Macedonia.
- OBLIGADO, Clara (2001): *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RENNIE, Ellie (2006): *Community media*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- RODRÍGUEZ ESPERÓN, Carlos/VINELLI, Natalia (eds.) (2004): *Contrainformación*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- ROMAGNOLI, Juan (2011): *Universos ínfimos*. Buenos Aires: Macedonia.
- SIVERA BELLO, Silvia (2008): *Marketing viral*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- SMITH, Paul (1983): "Hemingway's early manuscripts: the theory and practice of omission". En: *Journal of Modern Literature* (Indiana University Press), 10, 2, pp. 268-288.
- VALENZUELA, Luisa (2004): *Brevs. Microrrelatos completos (hasta hoy)*. Buenos Aires: Alción.
- \_\_\_\_ (2007 [1980]): "Libro que no muerde". En: *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 291-431.
- VIQUE, Fabián (2008): "Un iceberg en la ruta del *Titanic*". En: Noguero Jiméñez, Francisca (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 83-86.
- ZAVALA, Lauro (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.



## Los *litblogs* de microficción: un universo rizomático en la red

Graciela S. Tomassini  
*Universidad Nacional de Rosario*

La abrumadora presencia de textos microficcional en la red hace pensar que la ficción brevísima encontró allí su tierra prometida. La explosión de los blogs en la última década, la entrada en escena de las redes sociales, la creciente presencia de revistas virtuales, especializadas o no, que difunden y alientan la escritura mediante talleres, foros y concursos: estas y otras manifestaciones de estrecha afinidad nos dicen que la ficción brevísima ganó la partida frente a otros géneros de promisorio futuro en la red, como la novela ergódica. Sin embargo, esta conjunción sin duda auspiciosa suscita algunas preguntas, como puntas para un análisis más detenido.

- ¿Ha resultado positiva para la consolidación de la conciencia genérica en autores y público lector?
- ¿Favorecen los medios digitales una transformación efectiva del modo de producción textual, los hábitos de lectura y los roles tradicionales de autor y lector?
- ¿Es verdad que la autogestión (autoedición y autopublicación), hecha posible por las interfaces amigables de acceso universal y gratuito, ha concretado el sueño de autonomía literaria que las vanguardias alentaron?

Mis respuestas serán tentativas y provisionales como lo es necesariamente toda reflexión sobre objetos en construcción y devenir.

### 1. El medio digital y la conciencia genérica

La actual expansión de la escritura microficcional en la red no es el único síntoma del progreso de cierta conciencia genérica sobre una textualidad otrora considerada marginal, ajena a las indagaciones teóricas de la academia (hasta su “descubrimiento” por parte de escritores como Edmundo

Valadés y académicos como Dolores Koch en el último cuarto del siglo pasado) y ausente de los proyectos de las compañías editoras que sistemáticamente rechazaban la publicación de libros no encuadrables en ninguna de las tipificaciones genéricas corrientes. Los congresos internacionales y locales, la publicación de volúmenes especiales de revistas académicas, de estudios teóricos, históricos y de aplicación didáctica, las antologías y muestras con diverso propósito, han transformado para siempre el horizonte de la escritura breve. Sin embargo, lo que la masiva presencia minificcional en la red pone de manifiesto es la confusión entre popularidad y vulgarización. En efecto, la escritura breve reconoce raíces populares en diversas culturas, como ha sido demostrado por quienes se ocuparon de su vinculación con las formas simples. Pero, tal como señalan lúcidamente escritores (Rodríguez Criado 2009; Romano 2011) y académicos (Rojo 2010a; y tras su huella Bustamente Valbuena 2012: 246-252), en los medios digitales marchan juntos y revueltos los textos amorosamente cincelados con celo artístico y las muestras chabacanas de pobre ingenio, estas últimas alentadas por concursos no siempre orientados a premiar la calidad estética. La cooptación del género por la industria del entretenimiento, que estimula la escritura de microrrelatos con fines comerciales, alimenta la falsa creencia de que escribir breve es empresa fácil a la altura de cualquiera, imprimiendo el estigma de banalidad sobre una práctica escrituraria que supo ganar para sí el atributo que Deleuze reconoce al arte: ser acto de resistencia frente a los mandatos de la industria cultural y máquina de desterritorialización frente a los códigos imperantes que consagran la repetición *ad nauseam* de los mismos gastados procedimientos (Yebra López 2011).

Desafortunadamente, abundan en la red los decálogos y las recetas para escribir microrrelatos, frecuentemente incluidas en ciertas convocatorias a concursos, cuya finalidad tiende a ser prescriptiva y proscriptiva: se alienta la escritura de textos centrados en la anécdota, limitados a una cantidad de líneas o palabras preestablecida, preferentemente humorísticos, y con final sorpresivo. Muchas veces, el objetivo directa o indirectamente comercial de estas convocatorias determina que se incluya en las mismas alguna limitación temática, que suele expresarse en la inclusión obligatoria de algunas palabras. No abundaré en este tema, del que nos hemos ocupado en un trabajo reciente (Tomassini/ Colombo 2012).

La esencial fluidez de la red como medio favorece la mezcla de las expresiones genuinas con las espurias, y como el diamante atrapado en el buche de la gallina arreolana, la buena minificción corre el riesgo de irse

por el resumidero, confundida con el chiste fácil y la anécdota sin consecuencias. Pasamos, entonces, a considerar la naturaleza del medio, y si puede sostenerse que la misma, en virtud de su peculiaridad, alienta transformaciones efectivas en la forma de producción de la escritura/lectura y en los roles/identidades de los usuarios. Para ello nos centraremos en los *litblogs* personales exclusivamente o parcialmente dedicados a la microficción (creación, difusión y comentario).

## 2. Genealogía del blog

Como bien ha señalado Violeta Rojo en “La tradición de lo novísimo” (2010b), el blog personal se instala en “tradiciones literarias ancestrales”, entre las que menciona los *Makura no Sōshi* (*Libros de la almohada*) japoneses (cuyo origen y modelo es el de Sei Shonagon, c. 994), los *zibaldone* italianos del s. xiv, los *commonplace* que atraviesan la historia de la escritura desde la baja Edad Media hasta casi nuestros días, y las Misceláneas, *Hodgepodge books* o “silvas”, entre los nombres adjudicados a estos verdaderos “cajones de sastre”. Si bien esta analogía ha sido señalada por distintos estudiosos y comentaristas, tal vez sea oportuno establecer algunas distinciones que pueden iluminar nuestro objeto de estudio.

Los *zibaldoni* y *commonplaces*<sup>1</sup> contenían colecciones de citas (comentadas algunas), apuntes sobre temas diversos, bocetos, resolución de problemas matemáticos y otras entradas de variadísima índole destinadas a uso posterior por uno o varios individuos para su posible aprovechamiento posterior. La finalidad de estos libros consistía en construir conocimientos; por ello en el s. xvii su escritura fue una práctica prescrita en las universidades. (John Locke pergeñó una suerte de manual para la estructuración lógica de los *commonplaces* de estudiantes.) Las misceláneas (y los dietarios, que Francisca Noguerol (2010) propone acertadamente como antecesores del ensayo) son, en cambio, repertorios de ejemplos y curiosidades resca-

1 Pueden consultarse ediciones facsimilares de estos manuscritos en el sitio de la Beinecke Rare Books and Manuscripts Library de Yale University, *Medieval and Renaissance Manuscripts*. También disponible en la red, en el sitio de Harvard University Library, “Harvard Views of Readers, Readership and Reading History – Commonplace Books” se encuentra una interesante colección de *commonplace books* de los siglos xvii al xix y de diversa procedencia. Por ejemplo, pueden leerse en edición facsimilar el de Martín Lutero, el mencionado de John Locke y el de John Keats, entre muchos otros.

tados de los clásicos o referidos oralmente al autor por contemporáneos, generalmente orientados a maravillar y entretener al lector, aunque en muchos casos, convencionalmente, los textos terminen con alguna reflexión de índole moral o religiosa (Rallo Gruss 1984). La radical heterogeneidad temática (y aún genérica) de los diferentes capítulos o artículos integrados en estos libros está denotada en el nombre “silva” con que algunos de ellos fueron etiquetados.<sup>2</sup> No todos los libros de esta especie contienen piezas breves; no lo son los capítulos de la *Silva de varia lección*, de Pedro de Mejía (1540), pero sí los variopintos contenidos de la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, que incluyen apotegmas clásicos, refranes populares, cuentos, fábulas, poemas y hasta epitafios. Mucho más vecino a lo que hoy llamamos microrrelato es la serie de “sucedidos” que registra la *Miscelánea* de Luis Zapata (1592), quien además expresa su apreciación por la efectividad retórica de las brevedades en el ensayo “De la brevedad en el escribir” (Zapata 1859: 138).

Para W. Caleb McDaniel (2005) sólo puede hablarse del blog como sucesor del *commonplace* y otros géneros tradicionales afines en el contexto de una historia de la lectura, y no de la escritura. Examina la función de esta escritura en los EE.UU. antes y después de la explosión de los periódicos, hacia mediados del s. XIX. Hasta ese momento, la escasa cantidad de libros y periódicos y sus reducidas tiradas, debidas a factores como la escasez de imprentas, el excesivo costo del papel y la exigua disponibilidad de medios de transporte hacían de la lectura un lujo disfrutado por una minoría ilustrada. Para Jefferson o Thomas Paine la escritura de *commonplaces* revestía carácter formativo, predominantemente político. Con la democratización del acceso a la lectura, esta práctica se transforma en un registro, evaluación y comentario de lecturas, que se hace no sólo para uso personal sino para compartir con la pequeña sociedad de lectores con intereses comunes asociados en clubes y cafés literarios. Así también en nuestros días, cuando la oferta de materiales de lectura fuera y dentro de la Web es enorme, los bloggers seleccionan, reseñan y recomiendan textos para una comunidad o pequeña red de seguidores o internautas amigos.

Quizás el antecedente más cercano del litblog sea el cuaderno de notas de escritor, al estilo de los que llevaban Hawthorne (Tomassini 2011),

2 Real Academia Española: “colección de varias materias o temas, escritos sin método ni orden, del latín *silva*, selva. También llamadas *misceláneas*, jardines o florestas, las *silvas* cundieron durante el Renacimiento en España”. Véase un estudio pormenorizado en Rallo Gruss (1984).

Thoreau, Whitman, Henry James, H. P. Lovecraft, Anton Chejov, y más cerca de nosotros, Juan José Saer –*Papeles de trabajo* (2012, bajo la cura de J. Premat)–, Silvina Ocampo –*Ejércitos de la oscuridad* (2008, Montequín)– y Alejandra Pizarnik,<sup>3</sup> entre muchísimos otros. La naturaleza híbrida de estos cuadernos de notas, que contienen esquemas de argumentos, apuntes para su posterior uso o reescritura en las obras del autor, y también comentarios de actualidad, digresiones ensayísticas, poemas, registros autobiográficos, no es muy diferente de los contenidos más frecuentes de los *litblogs* personales. Sin embargo hay un punto en el que difieren radicalmente. Mientras el cuaderno de notas es por antonomasia un laboratorio de escritura, cuyas entradas revisten casi siempre carácter provisorio, siempre pendiente de reescritura, el blog es un medio rápido y expeditivo de publicación. Lo inacabado que a veces ondula en la tachadura, en la propuesta de alternativas léxicas o en una sintaxis de mano levantada delata la marca del deseo en el texto, la apertura necesaria de un devenir texto.<sup>4</sup> Al contrario, no hay *pentimento* en los textos de minificción introducidos, a veces diariamente, en la mayoría de los *litblogs* de creación. Por lo general, la edición del texto, una vez publicado, no se revisa. Los comentarios, casi siempre reacciones favorables al contenido temático o argumental de los textos, no cumplen, al menos en la mayoría de los blogs de minificción personales, la función colaborativa que suelen encarecer los entusiastas de la naturaleza interactiva de los medios electrónicos. El carácter provisorio de la entrada del cuaderno de notas ha dado paso, en su sucedáneo actual, a un acabamiento que sin embargo no mitiga la naturaleza efímera de la entrada o *post* de blog, por más que ésta sea –o aspire a ser– un texto artístico.

Se ha dicho que el norte de toda minificción publicada en blog es la edición en formato tradicional. De todo el inmenso corpus acumulado desde la aparición de los primeros weblogs de microficción en los primeros años del nuevo siglo, una mínima parte alcanza esa meta, gracias a las operaciones de rescate de los antólogos. La gran mayoría queda, pues,

3 El *Palais du vocabulaire*, de Alejandra Pizarnik continúa inédito, entre sus papeles archivados en la Universidad de Pittsburgh, pero tenemos noticia del mismo a través de estudiosas como Patricia Venti (2005). Saramago, por ejemplo, continuó en su blog personal –posteriormente publicado en tres tomos– el tipo de escritura registrada en los *Cuadernos de Lanzarote*.

4 Considérese, al respecto, mi comparación entre las microficciones de Silvina Ocampo “Mariposas anaranjadas copulando”, incluida en *Ejércitos de la oscuridad* (2008), y sus versiones “Ocho alas”, en *Cornelia frente al espejo* (1988) y “Los amantes”, inédita hasta su integración en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006) (Tomassini 2010: 45-46).

sepultada en la sección “archivos anteriores”, cuando no desaparece con los periódicos reajustes de los servidores. La condición efímera es el estigma de la minificación de blog, el gran resumidero que arrastra, junto con la hojarasca, muchas producciones de calidad.

### 3. Escritura, lectura y negociación de identidad

En suma, el vínculo de las nuevas prácticas de escritura asociadas a las NTICS con los géneros y tipos de textos tradicionales hilvanados en su larga genealogía es, entonces, complejo y por momentos contradictorio. Si bien todas estas escrituras caminan por la línea inestable de sutura entre lo público y lo privado, hay entre ellas diferencias culturales profundas que atañen justamente a la posición y naturaleza de dicha sutura. En general, la escritura de los *zibaldoni*, *commonplaces* y misceláneas no construye una figura de autor, sino a lo sumo la de un *auctor*, es decir, un sujeto (a veces no individual) que a lo sumo reproduce y aplica de manera pragmática la “lección” que recibe de algún texto de autoridad (la Biblia, la filosofía clásica, el acervo proverbial o sabiduría de los antiguos, etc.). En cambio, una de las dimensiones más relevantes del blog personal (incluido el específicamente literario o litblog) es la negociación de una identidad que, aunque fluida, híbrida y transaccional, no deja de construirse discursivamente mediante estrategias de alineamiento (generacional, ideológico, estilístico, de estatus social) y adopción de diversos roles temporarios (escritor, evaluador crítico, humorista, lector proficiente, etc.) (Buchholtz/ Hall 2005: 595-597).

En el espacio fluido de la red, donde las nociones de origen, nacionalidad, edad, y género rechazan toda definición estable, la identidad es, más que nunca, un constructo social y cultural que se negocia en el discurso, no sólo verbal –multimedia–, del blog. El blog es el cuerpo del blogger. Sherry Turkle, en su estudio sobre la constitución de identidades en la red, sostiene que las pantallas “se convierten en ‘lugares’ en los que proyectamos nuestros propios dramas de una manera que no nos es posible en escenarios reales” (cit. en: Rodríguez Ruiz 2009: 32), y que la condición de las identidades y personalidades que construimos es “perder el cuerpo” y reconstituirlo electrónicamente.<sup>5</sup> En efecto, y hasta donde lo permite el

5 Mark Dery –(1998): *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*– habla del “desvanecimiento del cuerpo humano como otra de las características de lo cibercul-

*ready made* de las plantillas, el blogger diseña su cuerpo virtual con colores, tipografías, imágenes, vídeos musicales, trailers y cortos cinematográficos, citas de autores favoritos, referencias bibliográficas, creando un bosque de indicios que remiten a significados socio-culturales de diversa índole, cuyo conjunto permite asociar el discurso del blog (o mejor: sus discursos) a estilos reconocibles por la comunidad donde se inscribe.

El blog de microficción como cuerpo electrónico parece urgido por dos exigencias simultáneas y contradictorias: una, la exigencia de escritura (en el sentido de Blanchot 1959): ese oscuro imperativo, ese demonio sin rostro, indomeñable); la otra, más propia del medio electrónico que de un designio personal, es la de construir un cuerpo público ofrecido como espectáculo, seductor, capaz de atraer seguidores, de ser aceptado en comunidades que comparten intereses y estéticas. El blog es el campo donde ambas exigencias pugnan, negocian y celebran transitorios pactos.

#### 4. Tipología del blog minificcional

En el capítulo de su tesis doctoral dedicado a la presencia de la brevedad en la red, Leticia Bustamante Valbuena (2012: 236-237) adapta la tipología general de los blogs organizada por Enric Bruguera a la clasificación de las bitácoras de minificción, de acuerdo con los siguientes criterios: a) autoría o administración, que puede ser individual o colectiva; b) contenido minificcional, ya destacado —aunque compartido con otros intereses culturales o literarios, ya exclusivo; c) conformación homogénea (sólo escritura minificcional autógrafa) o heterogénea (donde la producción propia alterna con la de otros escritores, y suele comprender, además, noticias sobre concursos, novedades editoriales, congresos, mesas de lectura, y otras informaciones de interés); d) según los códigos que se empleen (sólo texto o multimedia). Los blogs de conformación heterogénea, que no sólo constituyen auténticas antologías abiertas y periódicas (como las que integran los tres blogs del Grupo Heliconia), sino también suelen incluir ensayos críticos y de divulgación teórica sobre este cauce escriturario, tienden a convertirse

---

tural y define como el signo más fuerte de consolidación de esta cibercultura el uso cada vez más extenso de la computadora para desarrollar identidades y personalidades cuya condición es ‘perder el cuerpo’ electrónicamente y conectarse a través de sistemas hipertextuales” (cit. en: Rodríguez Ruíz 2009: 32).

en revistas virtuales, como es el caso de *E-kuóreo* (de G. Bustamante Zamudio, Harold Kremer y Henry Ficher), *La Internacional Microcuentista* (de Martín Gardella y otros), *La nave de los locos* (de Fernando Valls), *Ficción mínima* (administrado por V. Rojo, L. Zavala, S. Bianchi, L. Vizcaíno, P. Bermúdez y C. Raguseo) o *Cuentos y más* (de Mónica Pano y Juan José Panno), entre muchos otros ejemplos. Por ello, después de analizar 75 medios, la autora llega a la conclusión de que el “modelo paradigmático”, o predominante, es el blog administrado “por un único internauta, concebido en su totalidad como expresión de esta categoría poligenérica [...] a modo de bitácora personal, de modo que el autor lo emplea preferentemente para divulgar sus propias creaciones, y en cuya presentación combina diversos códigos” (Bustamante Valbuena 2012: 241). Haciéndonos eco de esta observación, que no es nuestro propósito discutir en este contexto, analizaremos la propuesta estética del conjunto de blogs del escritor rosarino Sergio Francisci, correspondientes a esta descripción.

## 5. Los blogs de *La Biblioteca Fabularia*

Los nueve blogs que Sergio Francisci fue creando desde 2007 hasta la fecha constituyen la huella de sus trayectos de escritura y publicación alternativa<sup>6</sup> vinculados a agencias culturales diversas emprendidas desde los tempranos años 80 del siglo pasado. La primera de estas bitácoras, La Biblioteca Fabularia, contiene una selección de textos pertenecientes a 27 “actos” de su *Teatro de Cuentos*.<sup>7</sup> Otras “escenas” de actos posteriores de esta obra inconclusa por antonomasia y en permanente proceso de escritura están diseminadas en otros blogs de esta suerte de red personal, como Universo Fabulario, Fracasador Ilustrado, Inánimas Universales, Despelotario y Teatro de Cuentos. Este conjunto reticularmente vinculado por enlaces que funcionan como un sistema de vasos comunicantes puede leerse como una

6 Sergio Francisci se inició como escritor, dibujante de comics, titiritero, etc. en el contexto de proyectos de promoción cultural y social encarados en el Centro Cultural Aonikén (Buenos Aires) junto con María Alejandra Atadía, artistas plásticos, poetas y músicos, durante los primeros años de la posdictadura

7 Para una descripción del proyecto Teatro de Cuentos como novela fractal y como serie cíclica indefinida de microficciones autónomas véase Tomassini (2008: 417-424).



suerte de novela fractal sin cierre,<sup>8</sup> donde cada microficción o lexía conserva su autonomía, por más que reaparecen personajes y nombres de una geografía que traduce, con voluntad mitopoética, lugares reconocibles de Rosario, Buenos Aires y Melincué. Sin embargo, de acuerdo a una observación de Jaime Rodríguez Ruíz, el lector nunca logra tener una visión global de la obra en virtud del imperio de la sinécdoque como figura regente de todo hipertexto. Si bien el “Índice y pulgar” que figura en casi todas las páginas principales de estos blogs muestra una nómina de las entradas, este paratexto (a diferencia de los índices de los libros) no revela la estructura del sitio ni sus vitales conexiones con los blogs complementarios. El visitante construirá su propia idea del conjunto sobre la base del recorrido realizado, que será por fuerza una “actualización parcial de un texto virtual que nunca conocerá en su totalidad” (Rodríguez Ruíz 2009: 85) y que reconfigurará en cada visita. Ciertamente, según lo ha reconocido el autor, estos blogs tienen más el carácter de un archivo de su creación literaria que la estructura cronológica inversa propia de las bitácoras. Pero como acontece en éstas, las “entradas antiguas” se invaginan en pliegues menos visibles del hipertexto, o lisa y llanamente desaparecen por obra del servidor, acendrando la condición efímera de los textos y la disolución de la “obra” como noción moderna en un mosaico de fragmentos asindéticos.<sup>9</sup> Hay en los paratextos, por otra parte, enunciados que proyectan, *top down*, ciertas claves de lectura. Por ejemplo, la descripción (poética) de La Biblioteca Fabularia anticipa que ésta “compila las historias que vamos contando y las historias por contar; los libros a medio escribir y los aún no escritos; las voces que pasan narrando y las que todavía son silencio...”, instalando de entrada la idea de escritura en proceso, siempre en construcción —que en otra ocasión (Tomassini 2008: 411-412) asocié con el *desideratum* macedoniano del libro en devenir—, así como también la de una escritura polifónica, cribada de ecos intertextuales.

Mediante la operación sinecdóquica, cada “escena” del *Teatro de Cuentos* se convierte en una encrucijada de plurales recorridos, y también en fragmento de una alegoría que el lector está llamado a construir sobre la

8 Landow considera que el hipertexto potencia una suerte de lectura gestáltica, pero esta no depende de la percepción, por parte del lector, de la totalidad de la obra, sino de su propia decisión de cierre, que se dará por cansancio o satisfacción, y no por intervención del autor (Rodríguez Ruíz 2003: 90).

9 Sinécdoque, asíndeton y metáfora son las figuras que Rodríguez Ruíz considera rectoras de la enunciación del texto electrónico (2009: 85).

base de una experiencia de lectura cada vez diferente, necesariamente incompleta y provisoria. Así, veamos la escena “En el pueblo donde no te encontré”, del acto XXVII, “Viejo para estas cosas”:

En el pueblo donde no te encontré dejé un cuaderno de tapas azules para que me escribas.

Hago lo mismo en todos los pueblos que aparecen en mi camino. En todos dejo un cuaderno de tapas azules para que me escribas.

Jamás he vuelto a estos pueblos. No sé qué haría si te encuentro (Francisci 2012).

El improbable navegante que llegue a este texto desde caminos oblicuos (digamos, desde alguno de los pocos blogs “amigos” señalados en el *blogroll*) leerá la palabra “pueblo” en su sentido más corriente, interpretación admitida por el extracto de escenas del mismo acto incluidas en la pantalla. Quien, en cambio, haya frecuentado otros tramos del *Teatro de Cuentos*, construirá lecturas metafóricas, ligadas al relato alegórico de la invención de los pueblos por la palabra:

Dicen que dicen que al principio las tierras del mundo estaban vacías, que el universo todo era desierto. Hasta que un día de los viejos, viejos tiempos, aparecieron [...] los habitantes de la historia. Y fueron estos hacedores de sombras y de memoria los que dieron vida a las cosas y las habitaron. Quizás tal vez acaso por esto la palabra los llamó, para siempre desde entonces, vivitantes (Francisci 2012, Introito. 1. “Caminos de los desiertos”).

Y aquí es inevitable leer “pueblo”, “fabulación”, “memoria” en clave deleuziana: “Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. [...] la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores que encuentran su expresión en y a través del escritor” (Deleuze 1996: 15).

La discontinuidad, la dispersión, el carácter efímero o “etéreo” de los textos (pues no tienen soporte material a excepción de la secuencia de bits programada para una continua actualización) son algunas de las características que Steven Holtzman (1997) adjudica a la estética digital, que sin duda se verifican en los blogs de La Fabularia, cuyo cuidado diseño incluye vídeos tomados de la red (trailers y escenas de películas, musicales, entrevistas a escritores, etc.), que en algunos casos han sufrido las restricciones impuestas por las políticas de derecho autorial de YouTube y Google. Permanecen en su totalidad los *slide shows* de elaboración propia, que contri-

buyen a componer un perfil estético de esmerada elaboración, donde las elecciones clásicas alternan con auténticos *objets trouvés* en materia fotográfica, pictórica, musical y literaria.

Las otras dos condiciones que menciona Holtzman, interactividad y fomento de las comunidades virtuales, se cumplen con ciertas restricciones que probablemente incidan para restar popularidad a estos blogs que, sin embargo, desarrollan un proyecto personal de alta calidad, tanto por su escritura como por la complejidad de su diseño. La interactividad de La Fabularia corresponde al tipo que Marie-Laure Ryan (2004) llama “débil”, es decir, aquella donde el visitante se limita a seguir links preestablecidos sin intervenir físicamente en el texto. Si bien al cabo de cada entrada se repite la convocatoria “Se buscan lectores, nuevos o usados, capaces de porfiar en sus oficios. Celebraremos sus voces”, esta no es una invitación a proponer transformaciones en los textos, sino a lo sumo, a dejar algún comentario. Por otra parte, esas voces pasajeras aparecen, junto con los textos de Francisci o sus heterónimos<sup>10</sup>, en los otros blogs de esta micro-red: Hacedores de Palabras, Almacén de Ficciones y Casa de Ánimas, los tres vinculados a programas radiales y “mesas de lectura” en bares de la ciudad. Resumiendo, si aparecen variantes en el *Teatro de Cuentos* es por iniciativa de Francisci, que reestructura, corrige o cambia la selección de las escenas y actos subidos a sus blogs, operación autorial no muy diversa de la que han aplicado a sus obras escritores como Arreola o Denevi, como señal de esa permanente deriva o devenir propio de toda literatura menor.<sup>11</sup> La partici-

10 “El descentramiento de la voz, reinventada como sujeto plural de [la] escritura [...] se materializa en la multiplicación de la instancia autorial en un colectivo de nombres o ‘grupo hacedor’. El nombre de S. Francisci integra, junto con sus heterónimos David Ovich, Sergio Delina, S. Deefe, Diógenes Hozté, Pedro Gaspar Dédalos, Benedicto Espinoza, [Valeria Mojijova y Macedonio Hernández], esta ‘legión’. [...] Francisci renuncia a distinguirse de sus heterónimos como ‘autor real’ que se esconde detrás de unas máscaras ficcionales” (Tomassini 2008: 423). Agrego a esta reflexión que detrás del yo nómade y sus heterónimos no hay experiencia ni memoria personal, sino, como advierte Deleuze, un impersonal-singular que insume un “dispositivo colectivo de enunciación” (1996: 15 y Deleuze/ Guattari 1990: 31). Por eso, en el *Teatro de Cuentos* se torna irrelevante, banal, la llamada “interacción fuerte”, que según Ryan consiste en la posibilidad de intervenir físicamente en el texto.

11 Creo que en Arreola y en Denevi “lo menor” se cumple en esa suerte de “invención de una lengua extranjera” que es su opción por lo breve y fragmentario en medio de la gran eclosión de la novela latinoamericana. En Francisci, que comienza a escribir cuando esa etapa está concluida, pasa por tres rasgos desterritorializadores que marcan su escritura: primero, su lengua de rosarino hijo de inmigrantes; segundo, la estructura misma del *Teatro de Cuentos* como puesta en escena de una palabra siempre nómade, no subordinada a la autoridad de un narrador principal; tercero, y consecuencia de los anteriores, el carácter político de toda esta obra, generada al margen de los circuitos de

pación co-creadora del lector consiste, entonces, en encontrar los puentes y atajos que le permitan recorrer el dédalo barroco de los nueve blogs en pos de reconstruir, cada vez de manera diferente, el archivo textual.

La integración de los blogs en comunidades virtuales es, quizás, la medida de su éxito. Basta considerar el “ranking” de blogs de minificción “indispensables” que el blogger Pablo Gonz (Pablo González Cuesta) elaboró a partir de una encuesta lanzada desde su blog para comprender que, en buena medida, estos vínculos suelen obedecer a una reciprocidad que se verifica en los enlaces integrados en el *blogroll* y en las referencias y recomendaciones que aparecen en los *posts*. El sistema de enlaces (*links*) de los blogs de Francisci es mayoritariamente endógeno; su remisión a otras bitácoras, revistas o páginas es absolutamente ajena a esta lógica de reciprocidad. Visto que las comunidades virtuales integradas por escritores de minificción no son demasiado nutridas (en comparación con otras que integran la blogosfera), esta situación sólo difiere en grado de la que afecta a los demás blogs del género. El blog personal de minificción tiende a constituir un archivo de escritura, sucedáneo del libro, y su aspiración suele ser llegar a la publicación en soporte tradicional, o al menos, la inclusión de alguno de sus textos en antologías.<sup>12</sup> Creo, por otra parte, que la producción minificcional más “exitosa” en estos días, aunque, por supuesto, no en términos de calidad sino de popularidad, es la que se produce en las redes sociales como Twitter y Facebook, escritura creada por el acontecimiento, a medio camino entre lo documental, lo circunstancial anecdótico y autobiográfico y la ficción. Podemos decir, con Blanchot, que allí sí “la diversión es su canto profundo”. No así en el blog de minificción, al menos el “de autor”, como los de La Fabularia.

---

legitimación y publicación corrientes, y asociada a proyectos culturales que revelan el deseo de reterritorialización simbólica a través de la comunidad.

12 Mencionamos, como ejemplo, *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera* (2005), editados por Fernando Valls y Neus Rotger, y las dos Antologías que Fernando Valls compiló de los textos publicados en su blog La nave de los locos: *Velas al viento* (2010) y *Mar de pirañas* (2012).

## Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice (2005 [1959]): *El libro por venir*. Trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta.
- BUCHHOLTZ, Mary/HALL, Kira (2005): "Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach". En: *Discourse Studies*, 7, 4-5, pp. 585-614. <[http://www.sagepub.com/upm-data/40469\\_13a.pdf](http://www.sagepub.com/upm-data/40469_13a.pdf)> (07.08.2012).
- BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia (2012): "Una aproximación al microrrelato hispánico: las antologías publicadas en España (1990-2011)". Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. <<http://www.redmini.net/?s=Bustamante+Valbuena>> (23.07.2012).
- BUSTAMANTE ZAMUDIO, Guillermo/KREMER, Harol/FICHER, Henri: *E-kuóreo. Revista de Minicuentos*. <[e-kuoreo.blogspot.com](http://e-kuoreo.blogspot.com)> (30.06.2015).
- DELEUZE, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ (2003 [1987]): "Qué es el acto de creación". Conferencia Cátedra de los Martes, Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son, 17.05.1987. Trad. Bettina Preciozo. <<http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>> (28.07.2012).
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix (1990): *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Ediciones Era.
- FRANCISCI, Sergio: *Alfabetarios*. <[lafabularia-alfa.blogspot.com.ar](http://lafabularia-alfa.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Almacén de Ficciones*. <[almacendeficciones.blogspot.com.ar](http://almacendeficciones.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *La Biblioteca Fabularia*. <[lafabularia.blogspot.com](http://lafabularia.blogspot.com)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Compañía de Ánimas*. <[inanimas.blogspot.com.ar](http://inanimas.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Despelotario*. <[despelotario.blogspot.com.ar](http://despelotario.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Fracasador Ilustrado*. <[fracasadorilustrado.blogspot.com.ar](http://fracasadorilustrado.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Hacedores de Palabras*. <[hacedoresdepalabras.blogspot.com](http://hacedoresdepalabras.blogspot.com)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ (2012): *Teatro de Cuentos*. <<http://www.lafabularia.blogspot.com.ar>> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ *Universo Fabulario*. <[universofabulario.blogspot.com.ar](http://universofabulario.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- GARDELLA, Martín et al.: *Internacional Microcuentista*. <[revistamicrorrelatos.blogspot.com.ar](http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- GONZÁLEZ, Pablo: *El blog de Pablo Gonz.* <[pablogonz.wordpress.com](http://pablogonz.wordpress.com)> (30.06.2015).
- GRUPO HELICONIA: *Breves no tan breves*. <[brevesnotanbreves.blogspot.com.ar](http://brevesnotanbreves.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- \_\_\_\_: *Químicamente impuro*. <[quimicamenteimpuro.blogspot.com.ar](http://quimicamenteimpuro.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- Harvard Libraries (ed.): "Commonplace Books". En: *Harvard Views of Readers, Readership and Reading History*. <<http://ocp.hul.harvard.edu/reading/commonplace.html>> (30.06.2015).
- HOLTZMAN, Stephen R. (1997): *Digital Mosaics: The Aesthetics of Cyberspace*. New York: Simon & Schuster.
- MCDANIEL, W. Caleb (2005): "Blogging in the Early Republic. Why Bloggers Belong in the History of Reading". En: *Common-Place* 5, 4. <<http://www.common-place.org/vol-05/no-04/mcdaniel/index.shtml>> (05.09.2012).

- NOGUEROL, Francisca (2010): "Líneas de fuga: el triunfo de los dietarios en la última narrativa en español". En: *Autores venezolanos (blog)*. <<http://autoresvenezolanos.blogspot.com.ar/2010/03/el-triunfo-de-los-dietarios-por.html>> (05.05.2012).
- PANO, Mónica/PANNO, Juan José: *Cuentos y más*. <<http://www.cuentosymas.com.ar/blog/>> (30.06.2015).
- RALLO GRUSS, Asunción (1984): "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista". En: *Edad de Oro*, 3, pp. 158-180. Separata. <<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/respublica/hispana/documento48.pdf>> (12.05.2012).
- RODRÍGUEZ CRIADO, Francisco (2009): "Cuando leer microrrelatos es lo más parecido a no leer". En: *Literalandia. Taller literario (blog)*. <<http://literalandia.foroes.biz/t553-cuando-leer-microrrelatos-es-lo-mas-parecido-a-no-leer>> (10.09.2012).
- RODRÍGUEZ RUIZ, Jaime (2003): "Hipertexto, literatura y ciudad". En: *Universitas Humanística*, 56. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79105604>> (30.06.2015).
- \_\_\_\_ (2009): *13 motivos para hablar de cibercultura*. Bogotá: Libros de Arena. <<http://es.scribd.com/doc/23239664/13-motivos-para-hablar-de-Cibercultura>> (30.06.2015).
- ROMANO, Orlando (2011): "Largo adiós a los micros". En: *Microrrelatos ilustrados, libros, imágenes, fotos, historias*, 03.12.2011. <<http://orlandoromano.blogspot.com.ar/2011/12/largo-adios-los-micros.html>> (12.09.2012).
- ROJO, Violeta (2010a): "Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima". En: González Martínez, Henry (ed.): *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 164-175.
- \_\_\_\_ (2015): "La tradición de lo novísimo. Libros de sentido común, libros de almohada, cajones de sastre y blogs de minificción". VV.AA: *Escritura analógica y escritura digital. Dossier del Boletín de la academia Venezolana de la Lengua. Edición especial 130 años. [Avance]*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, pp. 35-40. <[http://avelengua.org.ve/cms/wp-content/uploads/2015/02/Dossier\\_Escritura\\_Analogica\\_y\\_Escritura\\_Digital.pdf](http://avelengua.org.ve/cms/wp-content/uploads/2015/02/Dossier_Escritura_Analogica_y_Escritura_Digital.pdf)> (22.07.2015).
- ROJO, Violeta/ZAVALA, Lauro et al.: *Ficción Mínima*. <[ficcioinminima.blogspot.com.ar](http://ficcioinminima.blogspot.com.ar)> (30.06.2015).
- RYAN, Marie-Laure (2004): *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Trad. María Fernández Soto. Barcelona: Paidós.
- TOMASSINI, Graciela (2008): "La microficción como texto ergódico. Acerca de la Biblioteca Fabularia y otros laberintos". En: Andres-Suárez, Irene/Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción. (Neuchâtel, nov. 2006)*. Palencia: Menoscuarto, pp. 409-424.
- \_\_\_\_ (2010): "Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo". En: *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA)*, 11, 13: 38-47.
- \_\_\_\_ (2011): "Escrituras privadas. Un hilo secreto en la trama de la minificción". En: Tomassini, Graciela/Colombo, Stella Maris (comps.). *La minificción en español y en inglés. Actas de las III Jornadas Nacionales de Minificción (Rosario, Argentina)*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario/Universidad del Centro Educativo Latinoamericano, pp. 241-255.

- TOMASSINI, Graciela/COLOMBO, Stella Maris (2012): "La microficción y las instancias canonizadoras. Balance, reflexiones y propuestas". En: Paldao, Carlos E./Pollastri, Laura (eds.): *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, pp. 155-192.
- VALLS, Fernando: *La nave de los locos*. <nalocos.blogspot.com> (30.06.2015).
- YALE UNIVERSITY LIBRARY/BEINECKE RARE BOOKS AND MANUSCRIPTS LIBRARY: *Medieval and Renaissance Manuscripts*. <<http://brbl-net.library.yale.edu/pre1600ms/>> (30.06.2015).
- VENTI, Patricia (2005): "*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir". En: *Especulo*, 31. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>> (16.09.2012).
- YEBRA LÓPEZ, Carlos (2011): "Literatura maquina en Deleuze. Materiales para una teoría de la resistencia y una lógica de la sensación". En: *Revista Observaciones Filosóficas*, 13, s.p.. <<http://www.observacionesfilosoficas.net/literaturamaquina.htm>> (18.08.2012).
- ZAPATA, Luis (1859): *Miscelánea de Zapata*. Real Academia de la Historia: Memorial histórico español. Colección de Documentos, Opúsculos y Antigüedades, tomo XI. Madrid: Imprenta Nacional. <<https://books.google.com.ar/books?id=AH1CAAAAYAA-J&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>> (22.07.2015).





## En torno a la minificción y las TIC

Azucena Franco Chávez  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Antes tímidamente te observaba de lejos,  
por los pasillos, entre las cortinas,  
ahora sin recato, te espío por la web.

Aunque no todas las necesidades comunicativas o informativas están resueltas con las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC), es evidente que ya son indispensables en la sociedad actual. Somos testigos de innovaciones mayúsculas: el internet, la telefonía móvil, la huella digital como identificación, pantallas por todos lados; los modos de hacer se tornan con mayor frecuencia digitales.

Mientras que la información se refiere a la acción de saber o de dar a conocer datos o hechos, la comunicación supone una interrelación entre los hablantes o los que escriben. Como su nombre lo indica, las TIC implican ambos conceptos, son herramientas que se transmiten por fibra óptica para generar información, almacenar datos, construir sitios web, la web 2.0, instrumentos para el trabajo colectivo en línea, radio por internet, tele y videoconferencias, telefonía celular, sistemas VoIP (Voz sobre Protocolo de Internet), entre otras competencias. Por ello las TIC proporcionan amplios recursos para la búsqueda de información, compartir documentos, crear hipertextos, textos vinculados, bases de datos, libros digitales, elaborar proyectos en conjunto, blogs, desde luego, las redes sociales; constantemente están apareciendo novedosas herramientas que facilitarán otros servicios.

Incluso, más allá de su función informativa o comunicativa, las TIC resultan un espacio para la expresión. Por todo esto deben ser consideradas entre las nuevas estrategias educativas, en el desarrollo de la investigación, en la escritura de minificciones y en cada área del quehacer humano.

Particularmente, el internet tiene varias características entre las que se destaca su cualidad interactiva, dependiendo de la aplicación, la persona puede opinar, intercambiar puntos de vista con quien pone los contenidos; otras ventajas son la horizontalidad, la libertad de expresión, lo instantáneo, tener noticias en tiempo real (Castells 1999: 31-40). El internet es un punto de encuentro para parejas, colegas, seguidores de la minific-

ción; además, prácticamente es para todos, la infraestructura que requiere es mínima y se puede utilizar en cualquier parte que cuente con una señal satelital. En cuanto a la literatura, desde hace tiempo, se pueden encontrar textos completos, sobre todo los antiguos que no tienen derecho de autor, clubes de lectura, venta de libros electrónicos y materiales, libros gratis, minificciones, la digitalización se va imponiendo.

La computadora va desplazando al papel, simplemente porque las nuevas generaciones van escribiendo sobre esta plataforma. Asistimos a los prolegómenos de una sociedad digital. Con todos estos novedosos instrumentos y usos (a riesgo de ser alarmistas), parece que la esencia de lo humano se va transfiriendo hacia lo electrónico. Aunque, generalmente, las personas no se cuestionan sobre el origen, el alcance o el significado de las TIC, sencillamente las utilizan.

Las nuevas tecnologías favorecen la escritura, que se lleva a cabo ahora no sólo por el sector académico o especializado, sino que proviene de todo tipo de personas. En este momento se lee y se escribe más que antes, no sólo está la pantalla de la laptop o una tableta, está también el teléfono móvil, ahora casi una extensión de la mano; si bien en la mayoría de los casos, lo que se escribe, son asuntos cotidianos, el ejercicio es diario y continuo. Se despliega el potencial de los lectores, encaminándolos hacia la escritura. En foros o blogs se transmiten contenidos creados, o copiados, para que otros los lean; o es posible dejar una opinión en páginas personales o de periódicos; mucho más gente ahora emite comentarios sobre artículos encontrados, las personas quieren decir, expresar, proponer, a diferencia de otros medios informativos como la televisión en la que sólo son receptoras. Los temas, la calidad de lo escrito, o lo que después pase con los incipientes escritores es otro asunto.

Con el desarrollo del microblogging la escritura de lo mínimo va ganando terreno, la gente gusta de leer lo que quepa en la pantalla o poco más abajo, se demanda inteligencia y concisión; resulta seductor toparse con textos que se lean rápidamente, ya que suponen un gozo inmediato. Cuando el lector se encuentra, en la web, con una minificción invariablemente la lee, aunque pueda ser compleja, se asume el riesgo, la provocación de enfrentar la inteligencia del otro.

Actualmente hay más minificciones, microensayos, poemínimos, las posibilidades técnicas hacen que la literatura mínima tenga un futuro promisorio. Consecuencia, quizá, de un momento apresurado, la urgencia de una época donde no hay tiempo apunta hacia los textos breves, los grandes

discursos son el reflejo de una manera distinta de construir el pensamiento, la expresión y su recepción.

Sin embargo, a veces lo breve puede ir en detrimento del lenguaje. Es cierto que el teléfono móvil ha facilitado la escritura; pero para reducirla, en los mensajes, se intercalan signos matemáticos, o sólo se utilizan algunas palabras, por ejemplo la contracción “xq” remplaza las expresiones: “¿por qué?”, “porque”, “a causa de” o “por causa de”; en dicho aparato se escriben conversaciones ordinarias, pero no cabe duda que la estructura de la escritura se va transformando, se hace mínima.

*Facebook*, por su parte, favorece el intercambio escrito; dejar un comentario en el muro forma parte de una nueva cultura que hasta hace algunos años no se llevaba a cabo. No obstante el hecho de que la mayoría de los usuarios de *Facebook* “postea” textos sobre lo cotidiano, también se colocan minificciones, incluso hay páginas especializadas en el tema.

Aunque no hay ninguna garantía de que lo encontrado en la web sea relevante o simplemente serio, se pueden hallar minitextos que de otra manera sería muy difícil conocer. Internet ha facilitado el surgimiento de blogs o revistas electrónicas especializadas en lo breve, sin depender de algún patrocinio. No sólo se leen textos de escritores famosos, o impuestos por las editoriales, quien quiera dar a conocer sus propuestas minificcionales, sin mayor trámite lo lleva a cabo; muchos escritores primerizos, sin saberlo, contribuyen con el desarrollo del género. En este punto se debe mencionar que, del lado más conservador, existe una crítica sobre la banalización del género, precisamente por la aparición de innumerables blogs que carecen de una estructura literaria tradicional, sin embargo aquí vuelve a reavivarse la discusión acerca de ¿quién puede señalar lo que debe ser eliminado? (en este caso en la web), ¿quién dicta el canon? Seguramente la minificción en internet se irá decantando y permanecerán los contenidos que reflejen el sentir general.

Por otra parte la literatura siempre se ha servido del desarrollo tecnológico, desde la escritura cuneiforme, la invención del papel, el desarrollo de la imprenta, la pluma, etc., todos instrumentos que en su momento respondieron a ciertas técnicas, en este caso la escritura es digital.

Ahora se pueden leer minificciones en el teléfono, navegando por distintos blogs o redes. Quizá pronto se cuente con un proyecto semejante al #smilesfilm (una aplicación para *iphone*) patentado por Yoko Ono, en donde la gente se toma fotos sonriendo y son transmitidas para ser vistas por personas desconocidas, que de igual forma brindan otra sonrisa; ac-

tualmente, la tecnología está lista para que se reciban minificciones de todo el mundo en el propio teléfono móvil, sin tener que pasar por un blog u otra plataforma.

Con una práctica tan continua, la experiencia de la creación y lectura de minificciones, necesariamente tiene que ser modificada por las TIC. Si se concibe la transformación sólo en el hecho de que la pantalla viene a ser la hoja en blanco y las teclas la pluma, se estaría errando en mucho el volumen de los cambios; con la nueva plataforma se construye de otra manera, hay otra recepción y otra respuesta.

Pensemos en el procedimiento tradicional de elaborar minificciones y en los recursos TIC, para empezar, no es lo mismo estar sentada frente al papel con una pluma, que delante del teclado, la postura cambia, se escribe, generalmente, con las dos manos, aunque sea con un par de dedos; o con los pulgares, en el caso del teclado del móvil. En otro nivel de transformaciones, se utilizan diversas aplicaciones y programas que también modifican el ejercicio de la creación, el corrector de *Word* es un ejemplo, las actualizaciones del *software* hacen que los acentos de muchas palabras se pongan automáticamente; el autocorrector del teléfono móvil es otro caso (aunque no siempre con los mejores resultados). Los recursos innovadores apuntan a hacer más fácil el trabajo, a reducir el tiempo, por ello son cambios que invariablemente inciden en la forma de escritura.

Para hablar en términos saussureanos: si el emisor se transforma, el receptor-lector tendrá forzosamente que modificarse. La minificción leída en la pantalla es distinta a la leída en el papel. Generalmente la pantalla cansa más rápido la vista que las hojas (aunque depende de las características de una y otra), pero también existe la posibilidad de aumentar el tipo de letra para hacer más fácil la lectura. Además cambia la organización del contenido, la información en la web puede no ser lineal y generalmente cuenta con diversos menús en los costados de la página, aunque son muy amigables, es necesario conocer los íconos, el lenguaje, la lógica de las páginas electrónicas, a veces plagadas de anuncios comerciales. El texto que se lee a través de la pantalla, no tiene espacio material, si es de un autor desconocido no puede saberse cuando fue producido; ese texto no tiene tiempo, la literatura se torna fugaz, se va desmaterializando.

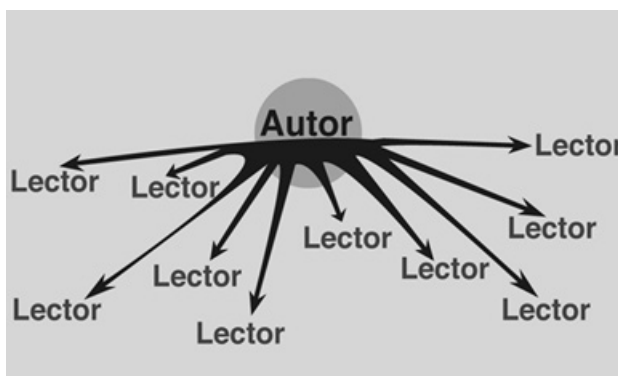
Continuando con las innovaciones, las TIC ofrecen diversos medios que pueden ser utilizados en la creación de minificciones, elaborando híbridos entre texto y una multiplicidad de recursos multimedia como videos, presentaciones ppt, fotografías, música, por ejemplo, y actualmente

ya se encuentran minificciones en el portal *YouTube*. El escenario del papel y el lápiz va siendo relegado, para dar paso a nuevas maneras de escritura.

Sin embargo, resulta un riesgo asegurar que en la actualidad la creación minificcional está mediada invariablemente por las TIC (a fin de cuentas un sofisticado instrumento), ya que existe un gran sector de escritores que sigue desarrollando su trabajo de manera tradicional, generalmente no cuentan con el tiempo suficiente para participar en redes sociales. Aunque hay otros escritores que hacen muy compatible su trabajo literario, antes solitario, interactuando con sus lectores, dándoles a conocer inmediatamente sus propuestas o compartiendo avisos e información sobre su obra, o pueden echar mano del anonimato para favorecer los diálogos e intercambio, sin el fantasma de un acoso en la red.

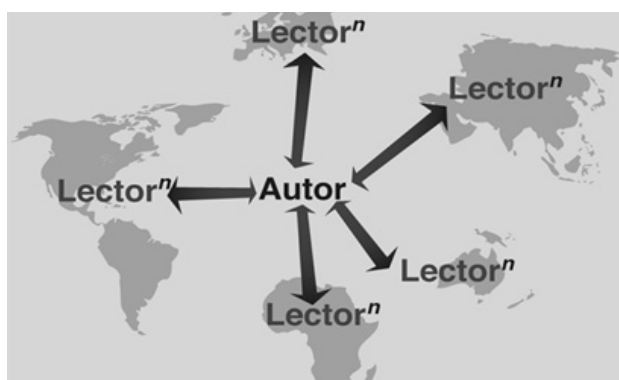
Múltiples transformaciones van penetrando de manera silenciosa, y a veces a gritos, el proceso tradicional de escritura y de lectura de las minificciones. El lector es producto de lo que lee, no sólo de las ideas y la imaginación que se despierta si no, el propio vehículo de la lectura (nos referimos a la pantalla). Aquí nos preguntamos qué fue primero, la necesidad de abreviar el tiempo de escritura y de lectura o las tecnologías dirigidas a reducir el tiempo, ¿una es consecuencia de la otra o viceversa? En este caso, nos aventuramos a responder que son desarrollos paralelos que se complementan; no es el fondo, lo único que importa, la forma, el canal también va incidiendo en el gusto de los lectores, y en ocasiones predomina el fondo y en ocasiones la forma.

Pero regresando a la manera tradicional de la escritura, el esquema con el que nos topamos para la lectura de textos literarios impresos es el siguiente:



Un autor que se coloca en una escala más alta que sus lectores, que publica su texto sin saber, de manera expedita, cuál será la respuesta del lector y tendrá que esperar a la crítica; si se trata de un libro, si fue posible una siguiente edición. Un autor al que es difícil acceder; su oferta es para un lector tradicionalmente pasivo. Una edición que consta, en el mejor de los casos, de algunos miles de ejemplares; también depende si se publica en el lugar de origen del escritor, o si se promueve en una editorial internacional, en cuyo caso, se habrá corrido con la suerte de que el texto se lleve a otros países.

Aunque la literatura en la red también es la expresión de historias, pensamientos, anhelos, sensaciones, el esquema digital es completamente distinto, el editor generalmente es el propio autor; la posibilidad de los lectores aumenta exponencialmente y en todo el mundo; incluso, puede haber un receptor que de manera inmediata, comente o intercambie opiniones o ideas con el autor; en el caso del *Twitter* los seguidores del autor que estén conectados en el momento de la aparición del *tuit*.



En esta segunda estructura la flecha apunta a los dos sentidos porque el lector al tener la herramienta de comunicación a la mano, puede opinar inmediatamente; si es un artículo o texto periodístico, puede completar o brindar información. La posibilidad de réplica está ahí. En esas circunstancias de pronto el lector transmuta en escritor, aunque sea momentáneamente. No sólo se requiere del internet en ese tránsito, pero se abren las puertas para que lectores se comuniquen con escritores (siempre que estén vivos, usen las TIC en su trabajo y estén interesados en el intercambio). La

herramienta cuestiona la idea de las jerarquías, al ofrecer facilidades para refutar a los escritores.

Los seguidores de la minificción se aglutinan alrededor de portales, blogs, redes para compartir y debatir sobre temas específicos, opiniones de libros, datos, información, congresos, actividades afines, incluso hay talleres de minificción en línea. Se originan entonces nuevas relaciones interpersonales con intereses similares. En el caso que nos ocupa, se van formando comunidades virtuales en torno a la minificción.

Como se ha señalado existen diferentes plataformas en internet y cada una tiene sus patrones de uso, por lo tanto las minificciones se abordan de diferente forma en cada aplicación. La información que se coloca en blogs o portales resulta más duradera que la que se encuentra en *Facebook* o *Twitter*. El autor del texto minificcional sabe que su lector en web es ocasional, aunque también se puede volver constante dependiendo de la capacidad de retenerlo.

En otro orden de ideas, aunque el número de lectores se potencializa, no puede afirmarse que ha crecido de la misma forma. Asimismo, no todas las computadoras o tabletas se usan para leer, la aparición de los kindles no es garantía de lectura, o un contador de visitas a una página, no significa necesariamente que los visitantes sean lectores. La difusión dependerá de que las páginas de minificción tengan una amplia propagación, los portales deben conocerse de otra forma, no servirían de nada los sitios donde se encuentran las minificciones. Depende también de los buscadores o de la capacidad del escritor para retener a sus lectores.

En el caso de contar con recursos multimedia, en la creación minificcional, se llega a novedosas experimentaciones. El resultado puede ser más o menos afortunado. Hasta el momento los ejemplos que aparecen en la web son minificciones de escritores que hacen sus propios videos, la producción puede ser pobre, pero la idea es innovadora. El intento es más tecnológico que literario.

El texto interactivo es sugerente y polisémico, no sólo en la construcción de las frases sino en la utilización de imágenes, movimiento, video. Todo ello deriva en nuevas lecturas. En ese tránsito se gana y se pierde, se gana en utilizar la tecnología, usar códigos de actualidad, seguramente, atraerá a lectores primerizos. Sin embargo, se pierde en el hecho de que todo está digerido, quizá al leer sin imagen se hubiera encontrado un significado distinto.

En el caso de *Twitter*, una de las redes electrónicas más populares, aunque en ocasiones resulta un foro de discusión política, sirve para generar tendencias de opinión y patrones de consumo, o se utiliza para circular fotografías, videos y música, es un espacio para escribir, una plataforma que regresa a lo textual.

FAHRENHEIT. Ciudades enteras ardieron cuando el decreto que prohibía libros y palabra escrita incluyó a los grafitis. José Luis Zárate @joseluiszarate

Para utilizar el *Twitter* sólo se requiere contar con un equipo (puede no ser propio) y tener una cuenta. Por ello, muchos escritores se reproducen en la red. En *Twitter* todos están en el mismo nivel, escritores nuevos y de renombre, lectores. De entrada se observa que los textos no tienen un patrón, lo único que los hace homogéneos es contar con 140 caracteres o menos, se escribe desde distintos ámbitos, sobre multiplicidad de temas, con gran predominio de lo cotidiano. En ese sentido los niveles de información, comunicación o expresión resultan de lo más variado.

Sangraba palabras guardadas. Madrugadas limpiando letras. @enseispalabras

O este otro ejemplo:

Desenfunda tuitero, le dije, y sacó seis palabras oxidadas. Walter Gasparetti. @microcuentos

La minificción en *Twitter* prolifera. Existen varias cuentas dedicadas a escribir o retransmitir minificciones. En la actualidad se llevan a cabo concursos de minificción de 6 palabras o de 140 caracteres exactamente, estos concursos obligan al escritor a desarrollar la capacidad de síntesis, de creatividad, y se utiliza mucha ironía. El escritor tiene que ser muy puntual, buscar las palabras precisas, incluyendo espacios y signos de puntuación.

Sálvame, lector, de estas seis palabras. Lilian Elphick @ojotravieso

Los escritores de minificciones en *Twitter* tratan de seducir a sus seguidores, para que entren a sus cuentas, para que *retuiteen* sus escritos. En ese caso se espera una retroalimentación inmediata, una respuesta expedita: un *like*, un *retuiteo*, siquiera un *faveo*, porque el escritor sabe lo volátil que resulta la red en cuestión. Quien no tiene su cuenta abierta, se habrá perdido de tal o cual texto, la minificción en *Twitter* es tan efímera como un *tuit*.



No cabe duda que aunque resulten tan fugaces, las minificciones en *Twitter*, y en internet en general, son una opción ante la gran oferta de información, imágenes, música, videojuegos, concursos. La ralentización de la literatura breve resulta un oasis en el universo digital, porque hace trabajar la imaginación, la desautomatización por medio de la lectura, aventurar significados aunque sea por momentos.

En su caso el *retuit* responde a una necesidad de expresión, el que *retuitea* transmite un significado con el que está de acuerdo y que no sabe cómo expresar. Ese *retuit*, por más mecánico que sea, lleva una actualización. La publicación de la idea que una persona tiene, en la penumbra de lo inefable y que otro escribe tiene una función social importante, una expresión que proporciona las palabras a quien le hace falta. Quizá haya menos creación, pero hay más resignificación. Por ejemplo, el siguiente *tuit* ha sido *retuiteado* 450 veces:

Guardo mil besos en una alcancía con tu foto. Cuando te conozca, seremos ricos. Juan Romagnoli. @microcuentos

El *retuit* es el reflejo del sentido más antiguo de la literatura: poner en palabras propias lo que los demás sienten o piensan. El arte trasciende cuando significa socialmente, el arte que no conecta con la sociedad, no sirve para nada.

Por último anotaríamos que el texto literario sigue siendo fundamental para la sociedad: responde a la necesidad de expresión de quien lo escribe y al reconocimiento de sensaciones propias en quien lo lee. El escritor tiene la función social de formular con palabras el sentir colectivo –ser capaz desde lo individual de reflejar lo global. La literatura digital sigue cumpliendo esa función, aunque ahora se elabora de otra manera y con otros recursos. Sin embargo, las TIC por sí mismas no desarrollan la imaginación o la capacidad de elaborar minificciones, ya que como instrumentos no son lo único que se requiere para la creación artística. La computadora es tan sólo un artefacto a través del cual el escritor elabora y comparte su obra con los demás.

Con las TIC se promueven el diálogo, la discusión, incluso la creación literaria grupal. Lo individual se abre a lo colectivo en diferentes niveles, por ejemplo la producción de textos literarios de conjunto, o el *posteo* o los *tuits*, en donde se colocan textos que, aunque de temas cotidianos, implican escritura para compartir y a veces para completar. Aunque dichas tecnologías posibilitan el intercambio entre los lectores o los escritores y

además entre ambos sectores, sería muy aventurado decir que en la actualidad no hay barreras entre el lector y el autor, tomando en cuenta que existe una distancia entre el mundo real y el mundo virtual, pero no puede negarse que técnicamente hay un cambio notable al respecto.

Sin duda las TIC van transformando al sujeto en un ser universal: van modificando el espacio y el tiempo que la humanidad había construido, hasta antes de esta revolución tecnológica, ahora se diluyen, ya no hay certidumbres respecto a las cosas, todo es efímero y cambiante. La concepción del texto literario necesariamente tiene que variar: su creación, el medio, su recepción, quizá su función. Es la misma vida la que está cambiando a pasos vertiginosos con el uso de las TIC, todo se transforma, se torna virtual. Algunos opinan que “El cambio de los átomos por los bits es irrevocable e imparable” (Negroponte 1995: 11). La revolución tecnológica llevará a lugares inesperados, tal vez recreando las sensaciones leídas, la expresión: “degustar una novela”, en el futuro será tomada en más de un sentido. No cabe duda que al contar con nuevos recursos para leer y escribir, el texto literario se desborda a sí mismo. Si bien siempre ha existido la manera de viajar por él, con las herramientas digitales se ofrecen rumbos inéditos para andar con, en nuestro caso, la minificación.

## Bibliografía

- CASTELLS, Manuel (1999): *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red*. México, D.F.: Siglo XXI.
- NEGROPONTE, Nicholas (1995): *Ser digital*. Trad. Dorotea Pläking. Buenos Aires: Atlántida. <[http://tutorialles.igluppiweb.com.ar/teoria/ser\\_digital.pdf](http://tutorialles.igluppiweb.com.ar/teoria/ser_digital.pdf)> (10.01.2012).

## **Gorjear cuentos. Hacia una poética de la microficción en tuit**

Eliseo Carranza Guerra

*Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey*

En este ensayo no haré un repaso exhaustivo acerca de cómo en tuit se ha venido dando un fenómeno literario que ha ido ganando fuerza de unos años a la fecha, porque sería agotar el espacio permitido para un escrito de esta naturaleza. Pero sí haré un recorrido general para exponer el estado de la cuestión.

Una estancia en tuit durante una semana permitirá a cualquier usuario enterarse de que se lanzan al menos tres convocatorias a participar en concursos de microficciones que quepan en un tuit, es decir, elaborar un texto literario que no sobrepase los 140 caracteres, los cuales incluyen espacios, signos de puntuación y letras. Es decir, 140 golpes de teclado, ni más ni menos.

Pero un usuario común no solamente se enteraría de eso con respecto a las microficciones; además, conocerá que hay multitud de blogs completamente dedicados a este género tan nuevo. Visítense nomás para darse una idea: “Narrativa cuántica” (<http://narrativa-cuantica.blogspot.mx/>); “Mondorino” (<http://www.mondorino.com/>); “Cuentos diminutos” (<http://libretadigital.blogspot.mx/>); “Mis textículos” (<http://www.impulsos.org/>); “Antonomásico” (<http://ahoravasylocuentas.wordpress.com/>); “Sea breve, por favor” (<http://seabreveporfavor.com/>); “Nanoediciones” (<http://nanoediciones.com/>); “Cuentos y más” (<http://www.cuentosymas.com.ar/blog/>); “Tweetcuento” (<http://tweetcuento.blogspot.mx/>); “Club seis” (<http://www.clubseis.com.ar/>); “Microrretales” (<http://microrretales.wordpress.com/>), y un extenso etcétera, pues habría que pensar en los blogs en otros idiomas... Es decir, hay un interés por desarrollar este género que se lee fácil, pero que se construye difícil. Esta premisa ha dado como resultado que ciertas organizaciones u organismos interesados en este género, hayan estado proponiendo concursos donde se premia cuentos que quepan en 140 caracteres, incluyendo puntuación, espacios y hashtags o direcciones en tuit.

Dado lo anterior, dichos convocadores suelen darles a los interesados claves de qué tipo de textos están convocando y cuáles no entran a concur-

so. Así, por ejemplo, la Fundación del Libro de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en su 38ª edición, cuando convocó a su “Concurso de Microficción en Tuit”, (<http://www.el-libro.org.ar/internacional/culturales/jornada-de-microficcio/bases-concurso-de-microficcio-en-tuit.html>), señaló que la temática era libre y que se trata de un relato que quepa en un tuit y que solamente se admiten tres textos por participante. Otro concurso fue el que organizó la Fundación Germán Sánchez Ruipérez a través de su página “Dónde lees tú” (<http://www.dondeleestu.com/?-cat=1>, y en Tuit (@dondeleestu). Las bases (<http://www.dondeleestu.com/?p=1486>) señalaban que los textos concursantes deben ser microrrelatos inspirados en cuatro fotografías de José P. Gegúndez, las cuales se publican solamente durante una semana; la cantidad de textos es libre y solamente se eligen finalistas y ganadores por cada foto; de estos últimos ganadores se escoge al ganador absoluto.

Un tercer ejemplo es el Concurso 140GE convocado por la empresa mexicana de Comunicación Grupo Salinas, y Ricardo Salinas Pliego señala en sus bases (<http://140ge.posterous.com/certamen-literario-generacion-del-140>) que el microrrelato debe caber en 140 caracteres o menos, es decir, caber en un tuit, con tema libre y, además algo importante: debe tratarse de una frase narrativa, que no se aceptan aforismos, que se empleen palabras completas, de uso común y que no se aceptan abreviaturas ni apócope. El número de trabajos con que se desee participar fue libre. En el caso de esta convocatoria llegó a ocurrir que, a través de sus cuentas en tuit, los concursantes podían recibir de vez en cuando algunas pistas acerca de lo que el jurado esperaba recibir. Por ejemplo, antes del inicio del concurso compartieron varios ejemplos: “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso, “Cadáver”, Anónimo, “Sin Título”, de L. F. Macías, y “El hombre invisible”, de Gabriel Jiménez Emán, tal y como se puede comprobar en <https://twitter.com/#!/140GE>. En alguna ocasión señalaron que era como si fuera una novela resumida; en otro post dijeron que aceptaban cuentos palíndromo, etc.

Lo que deseo destacar es cómo al no poder describir qué es un texto narrativo de 140 caracteres o menos, se utilizan ejemplos o términos provenientes de otros géneros literarios. Es decir, no hay un referente estético concreto, definido, bien delimitado. ¿Para qué serviría un referente de tal naturaleza? ¿Será útil? ¿No sería una restricción para los autores, para el trabajo literario? Riesgos se corren siempre. No descarto que insistir en una taxonomía estorbaría más que otra cosa; pero, sí serviría de guía en

los casos que se requiera. Incluso, encausaría mejor los criterios a la hora de considerar la calidad de este tipo de textos literarios que se han venido subsumiendo al término genérico de “tuitliteratura”.

Para ir cerrando círculos propongo ahora ver los siguientes ejemplos en los que la ausencia de referencia taxonómica llevó a situaciones de disgusto o ya de franca sorpresa. No es mi intención echar tierra o mal hablar de nada ni de nadie, simplemente son ejemplos donde se ve o se hace patente que lo que ha sucedido implica una carencia, una confusión o que se tenía en mente un criterio distinto a lo planteado en las bases. Veamos cinco ejemplos:

1. “Aunque la vio echar las gotas en la taza, bebe el té de un solo trago. Sabe que ella no podrá soportar otra decepción” (@fer4342 Fernando Andrés Puga. Primer Premio del Cuarto Concurso de Microficción en Twitter de la 38ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires).
2. “Sueña que la obligan a saltar infinitas vallas. Despierta con ganas de gritar pero de su garganta sólo brota un balido” (@vaporautopista Cristian Daniel Godoy. Segundo Premio del Cuarto Concurso de Microficción en Twitter de la 38ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires).
3. “En ese instante lo supo, finalmente se había convertido en su padre” (Escrito por @mf\_iga. Primer Lugar en el Concurso 140GE).
4. “Nunca le dijo, cada noche mientras la besaba, que él sabía la verdad” (Escrito por @yurixicastro. Segundo Lugar en el Concurso 140GE).
5. “El ingeniero había inventado el primer teléfono del mundo. De pronto, comenzó a sonar; estaban llamándolo” (Escrito por @nahuelmalaquin. Segundo lugar en el Concurso 140GE).

Pudiéramos iniciar con la siguiente pregunta: ¿qué tienen en común estos textos? ¿El mecanismo? ¿La estrategia? ¿Algún otro criterio misterioso?

En el ejemplo número 1, se cuenta una historia que está implícita y que el lector reconstruye, o reelabora. Este mecanismo se vale de la elipsis para provocar la tarea de la reconstrucción o reelaboración. Además, parece ser típico de las minificciones y, por lo que se ve, también puede operar sin muchos problemas en textos constreñidos a 140 golpes de teclado.

En el ejemplo 2, también se cuenta una historia implícita; el lector la reconstruye mediante las pistas que el texto ofrece y lo reelabora. Este mecanismo elíptico, como ya se ve, es válido porque cuenta con la participación activa del lector. Lo admirable es que se logre en 140 caracteres.

En el ejemplo 3, se supone que camina por el mismo mecanismo usado en los dos ejemplos anteriores, es decir, la elipsis. Pero, hay un problema. Las claves que aluden a la historia elidida no parecen ser suficientes para que el lector rescate con claridad aquello que no se ha dicho. Se nota el esfuerzo, la intencionalidad del uso de la elipsis, de ello ni duda cabe. Pero el proceso no puede ser completado de manera cabal. El lector se pudiera preguntar si acaso el texto alude a una relación incestuosa entre un hijo y su madre. ¿Quién será ese personaje sin nombre en este tuit, que en un instante determinado se entera de que él mismo es su propio padre? ¿Será un juego de palabras donde el posesivo “su” no refiere a dicho personaje sino a otro pretendidamente aludido? Incluso algún lector pudiera preguntarse si acaso hay alguna historia elidida. Un misterio total. El texto propicia más preguntas que respuestas.

En el ejemplo 4, el mecanismo es el mismo: hay una historia elidida, pero cuando el lector la reelabora no hay esa especie de chispa que el ánimo del lector suele percibir en este tipo de casos. Lo no dicho es un posible caso de infidelidad: él sabe que ella le fue infiel y que nunca se lo dijo mientras la besaba todas las noches. El adverbio “nunca” parece indicar que ha ocurrido algo irreparable, como si la pareja hubiera roto o hubiera dado por terminadas sus relaciones y que, en ese punto, pudiendo decir que ya sabía ese “algo”, tampoco lo dijo. Más que un cuento donde la chispa final viene a ser un efecto esperado, aquí, más bien es un relato plano, una historia sin chispa de ingenio, dicho de otro modo: el ingenio solamente está en el nivel de la elipsis.

Finalmente, en el ejemplo 5, hay un juego de orden fantástico: es el primer teléfono del mundo y ya está entrando una llamada, lo cual contradice el hecho de que sea único o el primero. Pudiera ser que el que esté sonando se deba, no a una llamada, sino a una falla mecánica. Como no hay modo de que el lector tome una decisión, permanecerá la duda, al modo en que Todorov explica el fenómeno de lo fantástico en la literatura (Todorov 1970). El mecanismo de lo fantástico también cabe en textos de 140 golpes de teclado y es admirable que se logre con buenos resultados.

Pero, a ver, ¿son los únicos mecanismos que se pueden usar? Propongo la siguiente lectura de quince ejemplos donde se podrán apreciar varios mecanismos más:

1. “¿Cómo había llegado allí? Mientras trataba de ordenar su difusa memoria, lo interrumpió el padre insistente: ‘Hijo, di que aceptas’” (Geovanni Castillo<sup>1</sup>).
2. “Supo hasta ese momento que su vida tomaría otro camino. La luz blanca desapareció y el electrocardiograma regresó a su beep normal” (Lale Soto).
3. “Del precipicio se lanzó, cambió oxígeno por agua, cambió silla de ruedas por cola de sirena. Cambió de vida, ahora nada” (Diecas Lugo).
4. “Tela roja cayendo desde el piso 20. El viento la lleva lejos de ese cuerpo que ya no necesitará bufandas” (Ana Excess).
5. “Cuando desperté me sacaban de un gran sombrero, había mucha gente aplaudiendo y yo estaba aterrado. ¡Yo no era un conejo!” (Claudia Elizabeth Flores).
6. “Tengo la certeza de que mi muerte llegará antes de terminar de escribir la siguiente palab...” (Ed Márquez R.).
7. “LA RECETA. Moler la pulpa de aguacate con el caldo. Añadir unas gotas de veneno. Servir la sopa bien fría. Acompañar de una buena coartada” (Francesc Barberá).
8. “—Éste tenía madera de héroe; ardió muy bien —dijo el inquisidor” (Antonómásico).
9. “Revolvió entre las sábanas y sólo halló las medias de Ana... era tarde para buscar las suyas; se puso la sotana y salió” (Lucas Gattoni).
10. “INTACHABLE. Realmente, su conducta lo era” (Francesc Barberá).
11. “Su hombre ideal pasó ante ella. Se quedó tan fascinada que no le dio tiempo de frenar” (Relato Cuántico).
12. “[TAXIDERMISTA] Para romper el encanto, la princesa diseccionó al sapo. No halló a su príncipe azul, pero sí encontró su verdadera vocación” (Historiecitas en 140).
13. “[Paranomasia] El Flautista de Hamelin hizo sonar su flauta y todas las erratas le siguieron...” (Francisco M. Ortega Palomares).
14. “Acda evz qeu apsas pro mmi laod, em ttiembaln lsa manos” (Relato Cuántico).

---

1 Se indican aquí los nombres reales de las autoras y los autores.

15. “Léeme otra vez el cuento del caballito prisionero en el tiovivo’. La madre mira la sillita de ruedas y disimula una lágrima” (Mar Horno).

Nótese que los microcuentos 3, 6, 8, 10 y 14 utilizan el mecanismo del sentido dislocado de varias maneras. Veamos. En el caso del número 3, las transformaciones que el narrador dice que sufre el personaje, lleva al lector a entender el doble sentido de la palabra “nada” así como la percepción de la carga irónica con que está rematado el texto. En el caso del microcuento 6, el conocimiento previo que tiene el lector acerca de la muerte, más la declaración de certeza del narrador logra transmitir al lector la razón por la cual la última palabra queda incompleta. La sonrisa aparece de manera natural. El microcuento número 8, intenso por su extrema brevedad, juega con el sentido de la palabra “madera”, el verbo “arder” y el sustantivo “inquisidor”. La suma de los sentidos de esta última más la cualidad inflamable de la madera y su doble sentido de señal de carácter, intensifica la dirección del verbo “arder”. La historia que el lector reconstruye con este material resulta entendible y sonríe por los juegos de palabras resueltos. El microcuento 10 propone un juego irónico entre el título “Intachable” con la tachadura hecha a todas las palabras del texto donde se dice que, en efecto, la conducta de alguien así lo era. El resultado irónico se da porque queda vencido uno de los dos sentidos del título y de la oración del texto mismo. En el microcuento 14, el lector se enfrenta a un desorden de los signos gráficos que componen un texto todavía legible. Pero, es lo que dicho texto comunica donde se halla la razón de semejante desorden. El sentido dislocado encuentra una explicación de tipo irónico y la sonrisa no se hace esperar.

Los textos 1, 2, 4, 9, 11 y 15 manejan de diversa manera el mecanismo de la alusión para situaciones de corte humano-real. En el caso de la microficción 1, hay una situación humana real aludida: un matrimonio. Las claves están proporcionadas por las palabras “padre”, “hijo” y la frase “Di que aceptas”. Cuando el lector capta esto, sonríe porque entiende el estupor del protagonista. En la microficción 2 hay otra situación muy real y muy humana construida mediante la alusión: la muerte. Las claves están contenidas en los términos “luz blanca”, “electrocardiograma” y “beep normal”. La suma de sus significados ayuda a sentir el peso de la frase inicial: “Su vida tomaría otro camino” y la sonrisa en el lector se produce como efecto de dicha sumatoria. El microtexto 4 alude a una situación humana pero adivinada: el suicidio. Las claves son pocas pero dramáticas: “tela



roja”, “piso veinte” y la no necesidad de usar “bufandas”. En el espíritu del lector se forma un momento de seriedad reflexiva al imaginar cayendo una bufanda roja alejándose de un cuerpo que cae desde el piso veinte”. Quizás no se trate de un suicidio; quizás sea un crimen o un accidente. El resultado es el mismo: ya no necesitará usar más bufandas por la inevitabilidad del resultado de esa acción. La microficción 9 aborda una acuciante situación muy humana mezclada con tintes morales: el celibato sacerdotal. “Sábanas”, “medias” y “sotana” dan cuenta de todo lo demás cuando se lee que alguien revolvió las sábanas, que encontró las medias de Ana y que se puso su sotana y salió. Lo tremendo es conocer la identidad del individuo que realizó tales actos y lo que ellos implican. No dicen de manera directa lo que sucedió, pero el lector intuye incluso dónde posiblemente tuvo lugar. En el texto brevísimo número 11, se alude a una situación humana de trágico desenlace: un atropello. La alusión queda comprendida gracias a la última frase: “tan fascinada que no le dio tiempo de frenar”. Lo trágico se acentúa por el inicio: “Su hombre ideal pasó ante ella”. No requiere de más para que el lector complete la historia. Finalmente, el minitexto 15 posee una riqueza grande pues alude a una situación humana y real: la invalidez. “Caballito de madera atrapado”, “silla de ruedas” y “disimula una lágrima” son frases que el lector usa para entender la metáfora de la madre cuyo hijo le solicita un cuento. No importa si es la criatura o ella misma quien sufre de invalidez, pero la simulación de una lágrima permite al lector completar el final que crea conveniente sin afectar el sentido del texto.

Para concluir el análisis de las microficciones propuestas, quedan cuatro por comentar: 5, 7, 12 y 13. En éstas se ven aplicados el mecanismo de lo maravilloso y el mecanismo de la referencialidad. El microtexto número 5 implica un acto donde un ser humano sufre mágicamente una metamorfosis: es un conejo en la función de un mago. La declaración de la víctima es la clave única y suficiente para que el lector construya la historia ocurrida. El microcuento número 7 busca referenciarse con el género policial negro y usa como claves las siguientes palabras: el título “Receta”, “veneno” y “coartada”. La sonrisa viene a colación porque se suman las partes de la receta que pide no olvidarse de la coartada. El texto brevísimo número 12 busca que el lector identifique la referencia al cuento infantil “La princesa y el sapo”. De este cuento se han escrito miles de variantes más extensas. Aquí la asfixiante brevedad no impidió una salida ingeniosa. El lector se apoya en las siguientes palabras para lograrlo: el título “Taxidermista”, “princesa” y “sapo”; a ello se suma la acción principal: diseccionar al sapo; y, por úl-

timo el resultado irónico de acto tan atroz: haber encontrado la verdadera vocación. Finalmente, el microrrelato 13. Aquí se unen dos mecanismos: el sentido dislocado que anuncia el título: “Paranomasia” y la referencialidad, que en este caso es el cuento infantil “El flautista de Hammelin”. El cuento dice que, cuando el flautista del cuento mencionado hizo sonar su flauta, logró que las ratas salieran del pueblo. La paranomasia se aplica a la palabra “ratas” empleando en su lugar el término “erratas”. La gracia está en el empleo de los dos mecanismos en poco espacio. Un reto logrado.

Lo que aquí he querido demostrar es que en este nuevo quehacer literario, que consiste en elaborar textos cuentísticos extremadamente pequeños, constreñidos a 140 golpes de teclado o menos, poseen una forma, un proceder, un modo de hacerse que, a veces, es desconocido por muchos. Lo grave es cuando el desconocimiento llega a quienes están obligados a conceder un premio o un galardón, pues eso los ha llevado a considerar textos que no cumplen con esa forma, ese proceder, ese modo en que se hacen las microficciones. La razón que me lleva a hacer este señalamiento se basa en la idea de que, casi siempre, un texto galardonado se convierte en referencia. Una persona que tiene deseos de crear microficciones y no sabe qué son o cómo son, buscará el mejor ejemplo, y éste es, sin duda, un texto galardonado. No son difíciles de inferir las consecuencias para el género de la microficción al galardonar trabajos que estén fuera del género convocado.

Por el análisis breve que he puesto aquí, muy bien pudiera haberse notado que hay una cierta forma, un proceder más o menos recomendable, un modo de lograr hacer con cierta exactitud este género literario. Yo propongo lo siguiente:

- a) Una microficción no debe perder una cualidad esencial: la binariedad, esa cualidad que ayuda a establecer el sentido que este tipo de textos desea comunicar, pero que lo hace poniendo en contacto dos sentidos, dos planos, dos dimensiones, etc..
- b) Una microficción logra una mayor efectividad cuando se emplean mecanismos de índole binaria, como los propuestos por Raúl Brasca, que se pueden leer en la página electrónica de *El Cuento en Red* (Brasca 2000): la dualidad, la referencialidad y el sentido dislocado.
- c) Una microficción logra un mejor efecto cuando en ella el lector intuye que el texto emplea como apoyo una triada de recursos lin-

güísticos, oracionales o fraseísticas semánticas. Nótese cómo, por ejemplo, el microtexto 5 ofrece al lector sólo dos puntos de apoyo para que efectúe la deconstrucción de dicho texto. Lo mismo ocurre con la microficción número 11, pues el lector nota cómo las dos mitades del texto son lo único que aporta claves para completar el sentido de lo narrado en dicho texto. Así pudiera entonces explicarse la sencillez de las microficciones número 14 y número 15 que solamente se apoyan en un recurso: el desorden de las letras o su subrayado indicado por ironía en el título.

No estoy diciendo que estas tres características deban de estarse aplicando de manera unilateral y tajante. Pero subrayo las razones por las cuales hay microficciones más sólidas o de apariencia más estéticamente elaboradas. Todo se vale y hay muchas más técnicas, muchos más recursos. Es importante conocerlos y que quien los conozca los proponga y los dé a conocer para que este género literario se afiance mejor y con mayor confianza.

Muchas personas hasta el momento muestran en tuiters sus textos como microficciones, cuando en realidad son meros pensamientos, reflexiones, intentos de ficcionar experiencias propias, pero sin cuidar los rasgos propios de la verdadera microficción. Quizá sirva como colofón poner a continuación los siguientes textos ganadores del Concurso “Microcrisis” convocado por Internacional Microcuentista (<http://revistamicrorelatos.blogspot.com.es/2013/06/ganadores-de-la-microcrisis.html>), donde se podrá ver cómo la idea de microficción se mantiene confusa:

Ganador: *@RuecadeAurora* “Desde que llegaron los recortes, la luciérnaga enciende cerillas para enamorar a sus presas”.

2do Puesto: *@Telaresmb* “HERENCIA Repartimos las cenizas en partes iguales. De los bienes, ya se había ocupado el banco”.

3er Puesto: *@hodari* “Hasta Navidad no supe que lo peor de que nos echasen de casa fue que papá no avisó a los Reyes Magos del cambio de dirección”.

Finalista: *@Fran\_zesk* “BIOGRAFÍA RECORTADA Primero, el cordón umbilical. Luego sus derechos. Siguieron con la luz y el agua. Y al final, el cuello”.

Finalista: *@fer4342* “EN EL ANDÉN Sabe qué hay dentro del sobre que arruga en el bolsillo. No sabe qué hará cuando el tren se esté acercando”.

La ausencia de la cualidad típica de la microficción, la binariedad, es notable en estos textos, excepto, claro, los últimos que sólo fueron finalistas. El texto ganador está fuertemente referenciado por el tema: la crisis. El segundo puesto carece de alguno de los mecanismos de la microficción al mismo tiempo que se referencia de manera fuerte con el tema del concurso. Y el tercer puesto es un texto lineal que, en vez de callar el desenlace, lo hace patente para que se logre percibir su sentido.

Así van las cosas en twitter y se hace urgente dar a conocer esta estética antes de que se desvirtúe y se desgaste.

## Bibliografía

- BRASCA, Raúl (2000): "Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento". En: *El Cuento en Red*, 1, pp. 3-10. <[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido.php?id\\_fasciculo=251](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251)> (06.07.2015).  
 <<http://ahoravasylocuentas.wordpress.com>> (06.07.2015).  
 <<http://libretadigital.blogspot.mx>> (06.07.2015).  
 <<http://microrretales.wordpress.com>> (06.07.2015).  
 <<http://nanoediciones.com>> (06.07.2015).  
 <<http://narrativa-cuantica.blogspot.mx>> (06.07.2015).  
 <<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.es/2013/06/ganadores-de-la-microcrisis.html>> (06.07.2015).  
 <<http://seabreveporfavor.com>> (06.07.2015).  
 <<http://tweetcuento.blogspot.mx>> (06.07.2015).  
 <<http://www.clubseis.com.ar/>> (06.07.2015).  
 <<http://www.cuentosymas.com.ar/blog>> (06.07.2015).  
 <<http://www.dondeleestu.com/?cat=1>> (06.07.2015).  
 <<http://www.impulsos.org>> (06.07.2015).  
 <<http://www.mondorino.com/>> (06.07.2015).  
 <<https://twitter.com/#!/140GE>> (06.07.2015).  
 TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires.

## **Museos de palabras, museos de miradas. Algunos microrrelatos literarios y cinematográficos en México**

Friedhelm Schmidt-Welle  
*Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin*

Son muchas las definiciones del microrrelato y de la minificción, y me temo que con el presente artículo, tampoco vamos a resolver el problema de la distinción entre el llamado “cuarto género” narrativo (Andres-Suárez 2012: 21) y los demás. Al contrario, quisiera añadir algunos aspectos más a la confusión teórica aplicando la cuestión del género del microrrelato a otro medio, es decir, a la producción de cortometrajes y también de videoclips para anuncios comerciales.

Considerando la definición general del cortometraje, se podrían incluir en él todas las películas de ficción con una extensión máxima de treinta minutos, lo que equivaldría, en literatura, a textos de hasta siete u ocho páginas en versión impresa. Esa definición no nos ayuda mucho porque es todavía menos clara que la del microrrelato literario con respecto a su extensión. Si en un primer paso queremos definir los microrrelatos cinematográficos según su extensión, tendríamos que incluir solamente las películas o videoclips con una extensión máxima de cerca de ocho minutos, lo que equivale a dos páginas impresas de un libro de microrrelatos literarios.

Tomando en cuenta esa definición arbitraria en base de las definiciones de microrrelatos literarios y más allá de las cuestiones meramente matemático-filológicas de distinguir textos según su extensión –un esquema de este tipo de definición cuantitativa lo proponen David Lagmanovich en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), y Lauro Zavala en *La minificción bajo el microscopio* (2005)–, serían los aspectos teóricos o metodológicos los que definirían en última instancia el género bajo el cual subsumimos los textos o, en el caso de mi objeto de estudio, también las películas ultracortos.

En ese artículo, me dedico, entonces, a un análisis comparativo entre microrrelatos literarios y microrrelatos filmicos, ampliando la definición del género que propone Fernando Valls en su texto en el presente volumen a la producción cinematográfica. Me voy a basar, al respecto, en una de-

finición del cuento y de la arquitectura que propone uno de los escritores mexicanos de microrrelatos más reconocidos y que, según yo, se puede aplicar con más razones, aun, a la producción de microrrelatos tanto literarios como cinematográficos. Se trata de un párrafo del cuento “Ella habitaba un cuento”, de Guillermo Samperio, y el hecho de que el párrafo del texto al cual me refiero forma parte de un cuento, es decir, que el género ficcional se define en un texto ficcional que, a su vez, contiene otro texto ficcional “escrito” por un segundo autor dentro del texto del cuento, tiene un aspecto autorreflexivo y metaliterario que también caracteriza al microrrelato.

Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realización de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la arquitectura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto. Una casa y un cuento deben ser **sólidos, funcionales, necesarios, perdurables**. En un relato, la movilidad necesita fluidez, por decirlo así, de la sala a la cocina, o de las recámaras al baño. **Nada de columnas ni paredes inútiles. Las distintas secciones del cuento o de la casa deben ser indispensables y creadas con precisión.** Se escribe literatura y se construyen hogares para que el hombre los habite sin dificultades” (Samperio 1986: 170; el énfasis es mío).

Según esta definición funcionalista, todos los textos (o, en el sentido amplio de la palabra, también los cortometrajes como tejidos de la representación simbólico artística), deben ser sólidos, funcionales, necesarios, perdurables, indispensables y creados con precisión. A esos aspectos se podrían añadir la autorreflexividad del discurso tanto literario como cinematográfico (implícita en el mismo texto de Samperio, como lo había destacado antes), y la intertextualidad que muchas veces caracteriza a los microrrelatos. Quisiera analizar esos aspectos en algunos microrrelatos de dos autores, Guillermo Samperio y Bernada Solís. Voy a comparar sus textos con algunos cortometrajes, ninguno de más de ocho minutos. Para llevar a cabo esa comparación, distingo básicamente cuatro tipos de microrrelatos cinematográficos según sus formas y sus contextos de producción y difusión:

- los cortometrajes que relatan historias ficcionales y se producen en el contexto de la industria cinematográfica para su muestra en cines y

festivales. Debido al estado actual de la comercialización de películas, en la gran mayoría de los casos, esas cintas no se muestran más allá de festivales nacionales e internacionales y en cines no comerciales como las cinetecas nacionales o universitarias;

- los microrrelatos filmicos como forma de publicidad televisiva, es decir, los casos en que los anuncios comerciales tengan una estructura narrativa que va más allá de la mera muestra del producto o del servicio que se quiere vender;
- las películas de animación de ambos tipos mencionados antes por su diferencia formal;
- los videoclips musicales (en caso de que tengan una estructura narrativa).

En el presente artículo, me voy a dedicar exclusivamente al análisis de los primeros dos tipos de microrrelatos cinematográficos, y dejo las películas de animación y los videoclips musicales para otra ocasión.

Para realizar la deseada comparación entre microrrelatos literarios y cinematográficos tenemos que considerar las condiciones y el contexto específico de la producción artística en ambos casos. A diferencia de muchos escritores que se dedican casi o incluso exclusivamente al cultivo de microrrelatos, prácticamente no hay directores de cine que realicen solamente cortometrajes o microrrelatos filmicos. En su gran mayoría, los microrrelatos cinematográficos son, más bien, una especie de ejercicio de mecanismo, o se emplean como un paso para entrar en la industria cinematográfica, es decir, o se producen para elaborar y refinar un estilo propio, o tienen un fin estratégico más allá de la producción artística. Ese aspecto tiene que ver con las distintas condiciones de producción de literatura y cine, sobre todo con los altos costos y el trabajo en equipo que son indispensables para la realización incluso de películas ultracortas. Esa diferencia aclara también porqué algunos de los directores de cine mexicano más famosos como María Novaro, Jorge Fons, Carlos Cuarón, entre otros, también realizan cortometrajes. Mientras tanto, existen muy pocos casos de escritores de microrrelatos que escriben novelas.

Guillermo Samperio es uno de los escritores mexicanos que se dedican casi exclusivamente al cuento y al microrrelato (Samperio 1977, 1986, 1990). En el caso de sus textos, las fronteras entre esos dos géneros o subgéneros son porosos. En lo que sigue, analizaré algunos textos del volumen

*Gente de la ciudad*, publicado por primera vez en 1986.<sup>1</sup> Los cuentos y microrrelatos reunidos en este volumen representan la vida en la Ciudad de México. El libro se puede ubicar dentro de una tendencia de la década de los 80 del siglo pasado: una literatura de barrio en la cual ya no se representa toda la megalópolis en un sólo texto debido a la imposibilidad que sienten los escritores para con esa tarea. A diferencia de la novela clásica sobre la Ciudad de México escrita a fines de la década de 1950, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (Fuentes 1986), en la cual se presenta un panorama de la vida de prácticamente todos los estratos y capas sociales de la Ciudad de México, en la literatura de barrio se presentan una serie de facetas en varios textos, pero ya no se pretende representar el todo de esa ciudad en el conjunto de los microrrelatos o cuentos.

*Gente de la ciudad* comienza con una introducción en la cual el autor justifica el proceso de su escritura. Esta legitimación del discurso literario sobre la metrópolis, más allá de ser un rasgo de la escritura metafictional posmoderna y de la autorreflexividad que caracteriza al microrrelato, muestra los problemas de la representación narrativa de la megalópolis mexicana en la actualidad. El mero intento de describirla necesita de una explicación o justificación. Samperio la encuentra en la obligación del escritor de preservar la memoria de la ciudad “en una especie de museo de palabras” (Samperio 1986: 14). Para representar esa memoria, el autor quiere reivindicar formas literarias marginadas como el fragmento, el poema en prosa, el dicho, la fábula, etc. Según él, esas formas pueden captar una cierta esencia de la vida y el pensamiento urbanos (Cluff 1990: 82). Este objetivo conlleva un desplazamiento de la representación de la ciudad de la novela a las formas cortas, desplazamiento que podría representar mejor la creciente fragmentación de las experiencias urbanas. Al mismo tiempo, los microrrelatos y cuentos del volumen se convierten en los cuadros, las piezas sueltas del museo de palabras que está construyendo el autor.

Considerando el supuesto desarrollo de esta “ciudad del apocalipsis a plazos” (Monsiváis 1992: 31), en su paratexto, el escritor se imagina la Ciudad de México en una visión de ciencia ficción como un lugar destruido, despoblado, cuyos únicos sobrevivientes son las ratas, las cucarachas, y las moscas (Samperio 1986: 14). Pero la visión pesimista de la introducción –uno de los pocos textos del libro escritos después de los terremotos de septiembre de 1985 (Samperio 1986: 15-16)– no se repite en los cuentos

---

1 Para una interpretación más exhaustiva de ese volumen, cf. Schmidt-Welle (2010).



y microrrelatos. Más bien, en ellos se describen de manera satírica algunas facetas de la vida urbana en el Distrito Federal, núcleo de la aglomeración megalopolitana de la Ciudad de México.

La ciudad se ha vuelto tan intrincada e incomprensible que un solo individuo no puede conocer todas sus estaciones de radio, como se percibe en “Radio Palmera” (Samperio 1986: 25). Lo único que une a sus habitantes es la experiencia de una burocracia omnipresente (descrita en “El hombre de las llaves” y “El guerrero maligno”, Samperio 1986: 27-30 y 41-43), y ciertas figuras de la televisión que sustituyen a las experiencias comunes o comunitarias y crean una especie de comunidad conspirativa que se constituye como grupo ficticio mediante el consumo solitario del mismo programa televisivo (descrito en “Jennifer”, Samperio 1986: 139-141).

El aislamiento y la alienación se concretizan en el hecho de que los hombres se vuelven cada vez más pequeños —como ocurre también con los textos que representan la megalópolis—, mientras que las mercancías ganan en tamaño e importancia. “El hombre de las baratas” (Samperio 1986: 47-50), por ejemplo, se rodea de un sinfín de objetos en gran parte inútiles, y éstos se convierten poco a poco en el motor y contenido de su comunicación con otros seres humanos. Postes de cables de teléfono y topes se subsumen bajo la categoría de los habitantes de la urbe a causa de su función para la vida cotidiana. Al mismo tiempo, se enfatiza la disminución de la importancia del individuo en una megalópolis desbordante en “Moscas”, texto que consiste en la sola frase “La mosca es un animal marginal” (Samperio 1986: 91), lo que se puede aplicar en el contexto del volumen a la poca importancia del ser humano en la gran urbe. Aparte de este aspecto del texto, se trata, por supuesto, de un homenaje al famoso microrrelato-ensayo “Las moscas”, de Augusto Monterroso (1972: 11-14).

Aunque en algunos casos es posible establecer conexiones entre los textos de *Gente de la ciudad*, muchos de los microrrelatos se yuxtaponen sin relación alguna entre ellos y sin que las piedras (aunque preciosas) lleguen a formar un mosaico. El lector se encuentra en ese museo de palabras ante una gran variedad de cuadros sueltos que al final no forman una colección dirigida por un espíritu unificador o una política museal. En su mayoría, los microrrelatos son, como el texto “Fotografía” (Samperio 1986: 117), meras instantáneas de una mirada inmediata, a veces ingenua, que dobla la percepción limitada de los empleados en “El muro de la ignominia” (Samperio 1986: 53-56). A veces el carácter de misceláneas del cual deja constancia el mismo autor (Samperio 1986: 16), no trasciende las noticias

sueñas de cualquier periódico, y los textos terminan en una resignación afirmativa ante la supuesta unidimensionalidad de una realidad cuya complejidad parece impedir cualquier comprensión más allá de la superficie de lo ocurrido.

Esta falta de profundidad en la enunciación se percibe sobre todo en el microrrelato fatalista “El tiempo” cuyo texto versa así: “En el Distrito Federal, cuando amanece, amanece. Pasa lo mismo cuando anochece. La tarde siempre está quieta, apresada, entre lo inevitable y los edificios” (Samperio 1986: 59). Aun atribuyéndole un cierto toque irónico (por si lo hay), el texto se complace en una ligera pero falsa nostalgia por una realidad inexistente.

Al mismo tiempo, Samperio refleja la problemática de una narración superficial y de textos no relacionados entre sí. De esta manera trata de imaginarse algo como una esencia de la vida cotidiana en la capital. En “DFs” destaca la transformación de la metrópolis en una caja de Pandora, un circo, un espectáculo, una inmensa tortuga vieja, pero de inmediato rechaza esas posibles analogías escribiendo al final “El DF era el DF” (Samperio 1986: 65). Más que una visión fatalista como en el texto analizado antes, se trata en ese caso de una renuncia a cualquier interpretación metafórica de la metrópolis, interpretación tan frecuente en la literatura sobre las grandes ciudades. El autor agrega en “Balada de la ciudad”: “La ciudad no es una casa, no es una mujer, no es un desierto habitado por almas solitarias o estúpidos, no es una prostituta ni un ente político. La ciudad [...] no es el sueño de los años cuarenta ni la pesadilla de la actualidad” (Samperio 1986: 75).

La característica sobresaliente de la metrópolis contemporánea es lo transitorio (Scherpe 1988: 129), y al parecer sus incoherencias y los permanentes cambios se pueden representar de manera adecuada en textos cortos y ultracortos por los cuales se construye un mosaico que, a lo mejor, se convertirá en una especie de museo de palabras, en una especie de edificio en el cual se reflejan los rasgos de la ciudad.

Un intento similar se puede observar en los textos de Bernarda Solís. La escritora ha publicado exclusivamente microrrelatos en varias revistas mexicanas y en volúmenes colectivos. Sus textos se reunieron en su único libro publicado hasta la fecha, *Mi vida privada es del dominio público* (1988). Solís trata la vida cotidiana en la Ciudad de México, la conexión entre la vida privada y la esfera pública, las relaciones entre los géneros. Sus temas, aunque tengan paralelos por la ubicación y la representación de la

vida en la megalópolis, se distinguen de los textos de Samperio por su perspectiva femenina y hasta feminista y el enfoque en cuestiones de género.

En uno de los textos más significativos, “Tradiciones y leyendas de las calles del México actual” (Solís 1988: 67), se narra el encuentro de un político de la alta jerarquía del Estado con uno de sus ex-empleados que tiene que pedir limosnas trabajando como payaso en una avenida del centro de la ciudad. El susto del político ante la confrontación con gente de otras capas de la sociedad se convierte en símbolo de la crisis económica de los años 80 del siglo pasado. Los encuentros entre diferentes estratos de la ciudad que Carlos Fuentes había descrito en *La región más transparente* se condensan aquí en media página haciendo, además, referencia irónica a un libro clásico sobre la capital de México, *Las calles de México. Leyendas y sucesidos*, de Luis González Obregón (1936). La escena cotidiana se convierte de esa manera en una especie de leyenda contemporánea en que el subempleado del político se esfuma como una de las apariencias que había presentado González Obregón en sus descripciones de la vida de las altas capas de la sociedad colonial.

No es ese el único texto en el cual las calles de la capital y sobre todo los semáforos se convierten en lugar predilecto de la narración de los encuentros entre diferentes estratos sociales, entre la vida privada (protegida por el vidrio de las ventanas de los coches de la clase media) y la vida pública. “El dragón dorado” (Solís 1988: 15), “El vendedor de aves” (Solís 1988: 25) y “Rumores” (Solís 1988: 37) tratan la misma temática; y en todos los casos mencionados, algunos elementos fantásticos funcionan como indicadores de la imposibilidad de un diálogo entre las clases sociales, de la (im)posibilidad de fuga en un momento que no ofrece la posibilidad de una comunicación social debido al miedo que sienten los representantes de las clases media y alta ante la pobreza como supuesta amenaza.

Estas confrontaciones en el espacio público de la megalópolis son uno de los dos temas recurrentes del libro. El otro es la dominación de la vida de las mujeres por los hombres, las estructuras patriarcales que se reflejan en el título del libro. Incluso lo más íntimo, las relaciones amorosas y sexuales, son dominadas por lo público, por las confrontaciones casi nunca abiertas, sino inherentes a las estructuras y jerarquías sociales presentes en la frontera entre vida privada y vida pública.

En el libro de Solís, se construye otro mosaico de la vida en la megalópolis que añade a los textos de Samperio, igualmente fragmentarios, aislados, las relaciones difíciles entre los géneros y la imposibilidad de la

comunicación entre los estratos sociales. Como en *Gente de la ciudad*, en *Mi vida privada es del dominio público*, la megalópolis no forma un conjunto que une a esos textos y aspectos de la vida en la urbe, sino que forma el espacio del mosaico para construir el “museo de palabras” (Samperio 1986: 14) o “[...] darle sonoridad a los silencios” (Solis 1988: 72).

Mientras que Samperio y Solis intentan construir una imagen de la ciudad en su conjunto mediante la representación de diversos aspectos de la vida pública y cotidiana de diferentes clases sociales o estratos de la misma —aunque al mismo tiempo expresan la imposibilidad de esa tarea—, en los cortometrajes mexicanos de las últimas décadas no existe, a diferencia de largometrajes como *El callejón de los milagros* o *Amores perros*, un afán similar o hasta totalizador en la representación de la megalópolis. Los cortometrajes que se ocupan de la ciudad son, por lo general, instantáneas de una realidad cada vez más fragmentada e incomprensible. Eso, en parte, se debe a que no forman, como los microrrelatos literarios, un ensamble de textos conectados entre sí sino piezas aisladas que representan también aspectos aislados de la vida en la gran urbe.

Quisiera analizar brevemente un ejemplo de un cortometraje tipo minificción, la película *Pasajera*, dirigida por Jorge Villalobos, y estrenada en 1997. La historia es simple: una mujer y un joven esperan al autobús bajo la lluvia. Cuando llega, se suben, y en el momento de pasar a los asientos de atrás, ella se cae. El joven le ayuda a recoger los objetos que se cayeron de su bolsa, y los dos se sientan. Cuando ella descubre que no tiene su reloj de pulsera, supone que el joven la ha robado. Se sienta a su lado, y le mete unas agujas en el estómago obligándolo a poner “el reloj” en su bolsa. Después ella se baja, mientras el joven agoniza en el autobús. Ella va a su casa. Allá encuentra el reloj del joven en su bolsa y el suyo en la mesita de noche.

En principio, la película es una versión irónica de las películas policíacas porque la supuesta víctima es en realidad la autora del crimen. Eso en cuanto a su intertextualidad cinematográfica. Se remite, y en eso se parece a los textos de Samperio y Solis analizados antes, a una experiencia muy reducida de la vida urbana, de cierto modo pasajera, como indica el título del cortometraje. La música jazz de fondo refuerza esa experiencia reducida, aislada mediante un *staccato* que rompe la linearidad de la narración.

Pero en realidad, se trata de una cinta sobre miradas mal interpretadas más que la historia de un crimen, y es en esas miradas en las cuales se condensa la intensidad de este microrrelato. En el filme, se habla muy poco, y lo que se dice es de poca importancia para el desarrollo de la trama. Más

bien, la falta de comunicación verbal en el espacio anónimo de la sociedad de masas, funciona precisamente como catalizador del crimen. En la cinta, las miradas son como las piezas del museo de palabras que construyen Samperio y Solís, solamente que debido al medio y su historia (su origen en el cine mudo) no rigen las palabras sino las miradas. Estas últimas se convierten en el verdadero motor de la narración, y por eso el filme no necesita explicación o comunicación verbal para el desarrollo de la trama. Además, considerando el *modus operandi* del crimen, se podría decir que la mujer le impone al joven su interpretación de los hechos porque le mete su texto (la aguja como instrumento de tejer) en el estómago, lo inscribe en el cuerpo de la víctima. Incluso el nivel metaficcional de la película se escenifica exclusivamente mediante miradas: cuando la protagonista espera al autobús, cierra los ojos por un momento, y precisamente en ese instante aparece el joven como saliendo de la nada, es decir, todo lo que pasa después también se podría ver como una pesadilla de la mujer, pesadilla que, en ese caso, terminaría con un acto de autorreflexión (incluso en cierto sentido de autocrítica) sobre los resultados de su comportamiento.

En lo que sigue, quisiera analizar tres anuncios comerciales de la funeraria J. García López, una empresa de la Ciudad de México conocida por la alta calidad de su propaganda comercial en videos para la televisión y el internet, anuncios exteriores y otras formas de difusión.<sup>2</sup> Los tres anuncios fueron producidos por la empresa Ganem, y se trata de microrrelatos de entre uno y dos minutos, aproximadamente.<sup>3</sup>

La trama del primero, que lleva por título “Taxi” (<http://www.youtube.com/watch?v=04UqNh3mfT4>; también: [http://www.youtube.com/watch?v=Ut\\_DZnrZ7KU&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Ut_DZnrZ7KU&feature=related)), se ubica claramente en la

2 Según la propia empresa, “con sus estrategias de comunicación, J. García López contribuye a crear conciencia en las personas sobre el tema de la prevención, situación que también los vuelve punta de lanza en este rubro, ya que ninguna agencia funeraria ha invertido en campañas de medios masivos y mucho menos le ha apostado a una comunicación directa y clara, al grado de que otras funerarias han llegado a copiar su comunicación y adoptar frases que ya forman parte de J. García López a nivel institucional. [...] La publicidad de Funerarias J. García López es de 360 grados, además de cine, tv de paga, mobiliario urbano y entrevistas de radio, tiene un foco especial en medios alternativos: campañas virales por Internet, stand en centros comerciales, anuncios volumétricos en forma de caja de kleenex en taxis, guerrilla con calcomanías de cáscaras de plátano y coladeras con el mensaje que advierte que no todos tienen tanta suerte para sobrevivir a una caída, que mejor pregunten por los planes a futuro de J. García López” (<https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>).

3 Lamentablemente, hasta ahora no me ha sido posible conseguir los datos de las tres películas más allá de la información básica de que fueron producidos por Ganem.

Ciudad de México, como se puede deducir del modelo Volkswagen (vocho) del taxi y de los colores característicos (blanco y verde) que tenían antes del Centenario/Bicentenario en 2010. La trama comienza con una vista panorámica del tráfico nocturno en la ciudad, y después de esa, se muestra que un cliente se sube a un taxi. Menciona la colonia a la cual quiere irse, y el taxista le pregunta: “¿Ya a descansar?” El hombre contesta: “Sí, gracias a Dios, yo voy a mi casa”. Le guía al taxista a la calle de su casa, y antes de parrarse, pasan por un puesto que vende pan de muertos. El taxi se para, y el taxista vuelve la cabeza para cobrar el precio del servicio al cliente que justo en ese momento ha desaparecido. Comienza una música de fondo lenta con violines y guitarras, y con un giro de la cámara se muestra una casa adornada con papel picado. Hay otro corte, y se ve una ofrenda con la fotografía del pasajero. Después, en la pantalla en negro, aparecen las frases “El camino a casa nunca se olvida” y “Recíbelos este 1 y 2 de noviembre”, y, al final, el logo de la empresa J. García López.

Ese cortometraje no solamente es uno de los pocos anuncios comerciales que más allá del efecto de propaganda realmente consisten en una narración cinematográfica, sino comparte varios elementos con los microrrelatos literarios, entre ellos la extrema condensación de la trama y el giro sorprendente que en ese caso se da mediante el cambio de una escena contemporánea de la vida en la megalópolis hacia una creencia popular con sus elementos fantásticos o mágicos. Incluso una parte de la conversación entre el pasajero y el taxista mencionada antes (“¿Ya a descansar?” “Sí, gracias a Dios, yo voy a mi casa”) adquiere un sentido diferente debido al desarrollo de la trama y su final sorprendente.

En otro microrrelato fílmico de la misma empresa, “Distraído” (<http://www.youtube.com/watch?v=mFVihiiILUc>), se muestra a un hombre que se levanta de la cama, se lava la cara dejando la llave del grifo abierta, ignora el sonar del teléfono, pone la caldera en la estufa, trata de beber de una tasa –condecorada significativamente con la palabra *off*–, que no contiene nada, deja la caldera en la estufa con el agua que hierve, toma las llaves de su coche, deja la casa, pone la marcha del coche y se va hacia atrás acercándose a un portón cerrado. En ese momento, se lee la frase “Cuando no tienes cabeza para pensar...” Al final de la cinta, en pantalla con fondo negro, se lee la frase “Nosotros pensamos por ti”, y después aparece el logo de la empresa J. García López.

En la narración aparentemente muy simple, existen algunos elementos significativos que convierten a ese cortometraje en algo más que un

anuncio comercial. A nivel formal, es sorprendente que la cinta tiene más de veinte cortes en un minuto y cinco segundos y que, a pesar de ello, el ritmo parece ser pausado y lento. Este efecto es la consecuencia de breves pausas en la acción del protagonista que indican su estado mental, su estar fuera del mundo, en *off*: se detiene sentado en la cama antes de levantarse, se ve en el espejo un segundo después de haberse lavado la cara, mira la tasa desconcertado al momento de darse cuenta que no contiene líquido alguno. Además, la música de fondo respalda ese ritmo pausado y lento perfectamente mediante modulaciones que se realizan según las escenas o cortes de la película ultracorta. En algunos momentos, incluso la cámara no enfoca bien, y de esa manera, la distracción se reproduce a nivel formal. Todos esos elementos dejan entrever la tónica pensativa y a la vez distraída del protagonista, y es esa tensión entre lo pensativo y lo distraído que termina en una extrema condensación de la enunciación con un final abierto. La película incluso se podría entender como un homenaje más a la obra de Augusto Monterroso, sobre todo al volumen *Movimiento perpetuo* (Monterroso 1972) en el cual hay varios textos que se ocupan de la distracción.

Tanto en este como en el siguiente microrrelato fílmico que voy a analizar, se puede reconocer un homenaje al cine mudo (aunque haya música de fondo y ruidos en ellos) porque los protagonistas no hablan, y se pueden percibir frases en pantalla negra que explican lo sucedido y transportan, ahora sí, el mensaje comercial.

El tercer cortometraje producido por Ganem para la funeraria J. García López que quisiera analizar se llama “Bicentenario” (<http://www.youtube.com/watch?v=kG6vC1vIWzo>; también: <http://www.youtube.com/watch?v=VNsdgt5W9sM>). Aunque no se relaciona explícitamente con el tema de la metrópolis, se incluye, igual que “Taxi”, en las actividades de J. García López como promotor de la tradición popular del Día de Muertos en México.<sup>4</sup> Como en otros microrrelatos fílmicos y literarios, la trama también es simple y reducida a los elementos absolutamente necesarios para que se pueda entender de qué se trata: un hombre entra en su casa, encuentra la mesa preparada, come un mole, toma un tequila y se va. Una mujer aparece y ve, con cara de sorprendida, que él ha comido; después mira la ofrenda con la imagen del hombre que ha salido de la casa, y se escucha el galope de su caballo alejándose.

<sup>4</sup> <https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>.

La estética de la película evoca los filmes de la llamada época de oro del cine mexicano, tanto por el tema como por la caracterización del protagonista. El color sepia nos recuerda las cintas en blanco y negro y le da un toque de vieja película mal conservada. La entrada del hombre en la casa nos remite las imágenes de las figuras del cine de la Revolución mexicana –sobre todo la de Pancho Villa por la semejanza del aspecto físico del actor con el héroe de la Revolución y la de Emiliano Zapata por el sombrero grande y la semejanza con algunas de las fotos de Zapata tomadas en Cuernavaca–, es decir, el protagonista se representa como una mezcla de dos de los íconos de la Revolución agraria. Además, hay una escena de tres cortes que muestra en seguido un vaso de tequila que acaba de tomar el protagonista, el ojo de la mujer, y la pistola del hombre en primer plano, es decir, las insignias del macho mexicano representado en los héroes de la Revolución.

Son no más los sonidos (el caballo del protagonista, un perro que ladra, una lechuza y otros pájaros de noche) los que aclaran que el ambiente de la película es rural. También en ese aspecto, el filme se reduce a lo indispensable para transportar el mensaje. Lo mismo pasa con respecto a la escenificación del espacio reducido de la casa: casi todas las imágenes construyen un cuadro limitado por las paredes, lo que le da un aspecto íntimo a la película reforzado por los *close ups* de las caras del hombre y la mujer.

Vista desde el final del cortometraje, es decir, la ofrenda que indica el hecho de que el protagonista del filme está muerto desde el comienzo, algunas tomas se pueden leer como anticipo del mismo: la vista desde abajo mostrando al hombre que se lava la cara nos muestra una imagen casi surrealista del protagonista debido a que el agua funciona como un espejo quebrado que nos indica la frontera porosa entre vida y muerte que además es visible en el aspecto de la mujer –viva ella– que casi aparece como un fantasma; el gesto del hombre con respecto a la ofrenda solamente se aclara al final cuando por primera vez los espectadores la vemos; el hecho de que la mujer entra al cuarto por el mismo lado por el cual el hombre ha salido unos segundos antes sin que ella se de cuenta de su presencia indica también que él está muerto.

La intertextualidad característica de los microrrelatos literarios también está presente en ese microrrelato cinematográfico: no solamente se convierte en un homenaje a la tradición popular de la ofrenda y de la creencia en el regreso de los muertos, sino también en intertexto del cine sobre la Revolución, de las películas de la época de oro, pero también del



cine mudo. No se habla nada en el microrrelato, y no es hasta el final que la voz en *off* con el fondo de una pantalla negra indica el mensaje comercial: “Ellos prometieron regresar. Y cada año lo cumplen. Funerarias J. García López. Presente en nuestra fiesta nacional.”

Como hemos visto, existen una serie de paralelos entre los microrrelatos literarios y los cinematográficos mexicanos que hemos analizado en el presente trabajo: la intertextualidad, la metafictionalidad y la reducción de la narrativa a los elementos indispensables son los más importantes de ellos. Lo que distingue la producción cinematográfica de la literaria es que en la primera, existe siempre una trama reconocible y una cronología lineal, lo que no siempre es el caso de los microrrelatos literarios con su cercanía al discurso ensayístico.

Otro elemento común es el intento —sea éste explícito como en el caso de Samperio, o implícito como en los textos de Solís y los microrrelatos fílmicos analizados antes— de formar una especie de museo de palabras (en el caso de la literatura) o un museo de miradas (en el caso de las películas). En esos museos se juntan las piezas sueltas que a lo mejor formarán una colección de fragmentos por la cual se deja ver y entrever la complejidad del mundo representado.

La condensación en la forma de representación y la elipsis estética permiten, a lo mejor, un diálogo entre escritor/director de cine y lector/espectador. El microrrelato con su extrema reducción de los textos o las imágenes abre precisamente un espacio para ese diálogo democratizador porque permite al visitante de ese museo construir alusiones y referencias subjetivas que complementan los discursos reducidos de las piezas de su colección.

## Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2012): “Introducción”. En: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, pp. 19-90.
- CLUFF, Russell M. (1990): “Entrevista con Guillermo Samperio”. En: *Chasqui* 19, 2: pp. 75-84.
- FUENTES, Carlos (1986): *La región más transparente*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- FUNERARIAS J. GARCÍA LÓPEZ: "Funerarias J. García López, una historia inmortal". <<https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>> (30.03.2013).
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis (1936): *Las calles de México. Leyendas y sucesos*. México, D.F.: Botas.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992): "México: ciudad del apocalipsis a plazos". En: Daus, Ronald (ed.): *Großstadtliteratur. Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen in Berlin, 14.-16.06.1990*. Frankfurt a. M.: Veruert, pp. 31-45.
- MONTERROSO, Augusto (1972): *Movimiento perpetuo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- SAMPERIO, Guillermo (1977): *Miedo ambiente*. La Habana: Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_ (1986): *Gente de la ciudad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1990): *Cuaderno imaginario*. México, D.F.: Diana.
- SCHERPE, Klaus R. (1988): "Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne". En: Scherpe, Klaus R. (ed.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pp. 129-152.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2010): "Habitar un texto. Arquitectura, literatura y metrópolis en Guillermo Samperio". En: Transborde 8 (coord.): *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*. México, D.F.: Herder, pp. 149-170.
- SOLIS, Bernarda (1988): *Mi vida privada es del dominio público*. México, D.F.: Plaza y Valdés.
- ZAVALA, Lauro (2005): *La minificación bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

## Filmografía

- Amores perros*. México 2000. Director: Alejandro González Iñárritu.
- Bicentenario*. México (?2010?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=kG6vC1vWzo>> también: <<http://www.youtube.com/watch?v=VNsdgt5W9sM>> (30.03.2013).
- El callejón de los milagros*. México 1994. Director: Jorge Fons.
- Distraído*. México (?2008?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=m-FVihiiILUc>> (30.03.2013).
- Pasajera*. México 1997. Director: Jorge Villalobos.
- Taxi*. México (?2009?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=04U-qNh3mfT4>> también: <[http://www.youtube.com/watch?v=Ut\\_DZnrZ7KU&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Ut_DZnrZ7KU&feature=related)> (30.03.2013).



El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La “Bibliotheca Ibero-Americana” es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

#### **Volúmenes anteriores:**

160. *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Clara Ruvituso, 2015
159. *El ensayo en busca del sentido*. Liliana Weinberg, 2014
158. *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*. Sandra Carreras/Katja Carrillo Zeiter (eds.), 2014
157. *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Manuel Silva-Ferrer, 2014
156. *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Hanns-Werner Heister/Ulrike Mühlischlegel (eds.), 2014
155. *Sondierungen. Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Rike Bolte / Susanne Klengel (Hg.), 2013
154. *Estudios sobre la historia económica de México. Desde la época de la independencia hasta la primera globalización*. Sandra Kuntz Ficker / Reinhard Liehr (eds.), 2013
153. *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Susanne Klengel / Christiane Quandt / Peter W. Schulze / Georg Wink (Hg.), 2013
152. *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre la literatura del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.* Frauke Gewecke, 2013
151. *Brasilien. Eine Einführung*. Peter Birle (Hg.), 2013
150. *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*. Katja Carrillo Zeiter / Monika Wehrheim (eds.), 2013

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches  
Institut**  
Preußischer Kulturbesitz